



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Det etiske spejlkabinet

Andersen, Tore Rye

Publication date:
2007

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Andersen, T. R. (2007). Det etiske spejlkabinet: et studie af postmodernistisk og postironisk litteratur. Aalborg: Institut for Sprog og Kultur.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- ? Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- ? You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- ? You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Tore Rye Andersen

Det etiske spejlkabinet

Et studie af postmodernistisk og postironisk litteratur



Ph.d.-afhandling indleveret ved Engelsk, Institut for Sprog og Kultur
Aalborg Universitet, august 2007
Vejleder: Torben Ditlevsen

I have no data yet. It is a capital mistake to theorise before one has data. Insensibly one begins to twist facts to suit theories, instead of theories to suit facts.

Sherlock Holmes til Watson, i Arthur Conan Doyles »A Scandal in Bohemia«

In reading, one should notice and fondle details. There is nothing wrong about the moonshine of generalization when it comes after the sunny trifles of the book have been lovingly collected. If one begins with a readymade generalization, one begins at the wrong end and travels away from the book before one has started to understand it. Nothing is more boring or more unfair to the author than starting to read, say, Madame Bovary, with the preconceived notion that it is a denunciation of the bourgeoisie. We should always remember that the work of art is invariably the creation of a new world, so that the first thing we should do is to study that new world as closely as possible, approaching it as something brand new, having no obvious connection with the worlds we already know. When this new world has been closely studied, then and only then let us examine its links with other worlds, other branches of knowledge.

Vladimir Nabokov, »Good Readers and Good Writers«

If only she'd looked.

Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*

Indhold

1. Introduktion	1
1.1. Opgøret med postmodernismen	1
1.2. Et opgør med opgøret med postmodernismen	4
1.3 Litteraturens periodiske system – teoretiske overvejelser	7
1.4 Oppefra og ned eller nedefra og op? – metodiske overvejelser	14
1.4.1 Tony Tanners forsvundne by af ord	17
1.4.2 Gud findes i detaljen – Michel Foucaults genealogi	20
1.4.3 Til forsvar for nærlæsningen	22
2. Postironisk litteratur	25
2.1. David Foster Wallace	27
2.1.1. »Go West, young man«	29
2.1.2. Fra modsprog til hovedsprog	35
2.1.3. Når det marginale bliver centralt	41
2.1.4. Uendelig morskab	47
2.1.5. Fra menneske til maskine: Hals nedtur	55
2.1.6. Fra maskine til menneske: Dons optur	61
2.1.7. »Hvem sidder dér bag skærmen?« – <i>Infinite Jest</i> som reaktion på mediesamfundet	66
2.1.8. Oprøret fortsætter	73
2.2. Jonathan Franzen	83
2.2.1. Tilbage er vejen frem	85
2.2.2. En æstetisk korrektion	92
2.2.3. Konsumkulturens brændte børn	98
2.2.4. Virkelighedens genkomst	110
2.2.5. Hvort svært kan det være (og hvor svært skal det være)?	121
2.2.6. »For a very large audience«	130
2.3. »Vi lister os forsigtigt frem«: en foreløbig postironisk typologi	135
3. Postmodernistisk teori	160
3.1. Hvad er postmodernismen?	160
3.2. Den postmodernistiske fortolkningskanon	169
3.2.1 Brian McHale og dominantbegrebet	170
3.2.2. Linda Hutcheon og den historiografiske metafiktion	183
3.3. Hvad er postmodernismen? (Take Two)	203
3.3.1. Ihab Hassans lister	204
3.4. Mod en alternativ postmodernismekonstruktion	214
3.4.1. Paul Maltby	219
3.4.2. Wendy Steiner	226
4. Postmodernistisk litteratur	236
4.1. Thomas Pynchon	236
4.2. <i>The Crying of Lot 49</i>	250
4.2.1. Det kunstige landskab	261
4.2.2. Det medierede landskab	263
4.2.3. Den udsvingsløse grå syge	269
4.2.4. Om spejle og ekkoer – romanens symbolske netværk	278
4.2.5. Grænserne sløres, spejlet knuses og isolationen brydes	285

4.2.6. Oedipa som detektiv	289
4.2.7. Postmodernismen og antidetektivromanen	294
4.2.8. Den læsende detektiv: metafiktion, skrift og død.....	301
4.2.9. Kritik af det kausale plot	308
4.2.10. Tristero.....	316
4.2.11. Flertydighedens stemme	322
4.2.12. »The trope of the unavailable insight«	327
4.2.13. »Everything is connected«. Paranoia og systemer i postmoderne litteratur.....	337
4.2.14. Rejse til nattens ende.....	359
4.2.15. Postmodernismens <i>Waste Land</i>	368
4.2.16. Plot eller paranoia?.....	374
4.2.17. Læsningens paranoia	378
4.2.18. Paranoid læsning: Hollanders magiske øje.....	379
4.2.19. Kognitiv kortlægning.....	384
4.2.20. Tertium datur: Kreativ paranoia og den udeladte midte	399
4.2.21. Postmodernismens levende systemer	411
4.2.22. Det 20. århundredes peripeti: Informationsteori, kybernetik og kommunikationsteori.....	414
4.2.23. På kanten af kaos: optimering af informationsværdien gennem støj og entropi	421
4.2.24. Amerikas mørke hjerte	429
4.2.25. Invisible Men.....	433
4.2.26. Kontekstuel redundans: en omvej til Mingeborough og Watts	439
4.2.27. Læsningens alkymi, læserfælder og romanens etiske niveau	446
4.2.28. Livets fodnoter.....	453
4.2.29. »If only she'd looked«: Det visuelle motiv i <i>The Crying of Lot 49</i>	457
4.3. Postmodernismen genbesøgt.....	467
5. Konklusion.....	474
Appendiks 1.....	483
Bibliografi.....	484
Resumé	495
Summary	499

1. Introduktion

1.1. Opgøret med postmodernismen

Da passagerflyene American 11 og United 175 pløjede ind i World Trade Center d. 11. september 2001, tog det ikke lang tid, før den postmoderne ironi blev anført som et af ofre for terrorangrebet. Roger Rosenblatt indledte et essay i *Time Magazine* med følgende betragtning: »One good thing could come from this horror: it could spell the end of the age of irony«.¹ I et interview med Inside.com udtalte redaktøren af *Vanity Fair*, Graydon Carter: »There's going to be a seismic change. I think it's the end of the age of irony«; og til *Entertainment Weekly* erklærede forlagsredaktøren Gerry Howard: »I think somebody should do a marker that says irony died on 9-11-01«.² Endelig udtrykte den estimerede litteraturkritiker James Wood i en kommentar i avisen *The Guardian* forhåbninger om, at den hysteriske realisme ville blive endnu en »casualty of recent events«, og han argumenterede for, at »[i]t ought to be harder, now, [...] to bounce around in the false zinniness of hysterical realism«.³

Sammenknytningen af terrorangrebet den 11. september og ironiens død er en ganske besnærende tese, der har lidt af det samme epokale *schwung* over sig som Adornos famøse påstand om, at al digtning efter Auschwitz er en barbarisk foreteelse.⁴ Det eneste problem med tesen er egentlig, at den under ingen omstændigheder holder vand. Ét er, at rygterne om ironiens død har vist sig stærkt overdrevne. Et andet er, at beskrivelsen af terrorangrebet som en historisk begivenhed, der som et lyn fra en klar himmel brændte sløret fra vores øjne og afslørede ironiens giftighed for os, ikke holder til et nærmere eftersyn. Angrebet på den postmoderne ironi var blevet indledt længe inden Mohammad Atta og hans medsamsvorne indledte deres angreb på den vestlige verden.

I 1999 udgav den unge Jedediah Purdy f.eks. den samfundsdiagnostiske bog *For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today*, hvori han argumenterede for, at tilstedeværelsen af det første led i undertitlen, den omsiggribende ironi i Amerika på randen af et nyt årtusinde, blokerede for opnåelsen af undertitlens to sidste sammenhængsskabende kræfter, tillid og engagement. Og i årtiet forud for Purdys indtrængende appel om at skrotte ironien havde en fremstormende generation af amerikanske forfattere, med David Foster Wallace (f. 1962) som vel-

¹ »The Age of Irony Comes to an End«, *Time Magazine*, 24. september 2001.

² Citeret i Michiko Kakutani »Assertions of Cynicism's Demise Belie History«, *New York Times*, 9. oktober 2001.

³ James Wood: »Tell Me How Does it Feel?« (*The Guardian*, 6. oktober 2001). 'Hysterical realism' er Woods berømte betegnelse for den gruppe af eksperimenterende og manisk fabulerende forfattere, der ifølge Wood tæller navne som Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Foster Wallace, Zadie Smith og Salman Rushdie. I bund og grund skal neologismen blot betragtes som Woods forsøg på at finde en mere dækkende og mere original betegnelse for den litteratur, vi andre kender som 'postmodernismen'.

⁴ »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« – fra essayet »Kulturkritik und Gesellschaft«, 1951.

formuleret spydspids, indledt et markant opgør med postmodernismen i almindelighed og den postmoderne ironi i særdeleshed. Wallace og hans generationsfæller – som jeg i denne afhandling vil kalde *postironikerne*⁵ – klandrer den postmodernistiske litteratur for at være uinteresseret i verden og menneskene i den, selvrefleksiv, abstrakt, overfladisk og ikke mindst ironisk, og i deres egen litteratur forsøger de at råde bod på dette postmoderne synderegister.

Forestillingen om postmodernismen som verdensfjern, selvrefleksiv, abstrakt og ironisk er ikke grebet ud af den rene luft. Beskrivelsen kan spores i en lang række tekster, lige fra kulturjournalistiske causerier over diverse litteraturhistoriske opslagsværker til detaljerede monografier om periodens forfattere,⁶ og Wallaces generation bygger i sin kritik af postmodernismen dermed oven på en veletableret praksis. Man behøver ikke at lede længe for at finde eksempler på denne praksis. Anmelderen af den splinternye roman *The Emperor's Children* (en fortælling om de skæbnesvangre måneder omkring 9/11) skriver f.eks. i en ganske typisk affejning af postmodernismen, at: »the traditional novel still matters; [...] it can engage morally on a level beyond any form of journalism and beyond the mere games of postmodernism represented by writers such as Thomas Pynchon«.⁷ Og når standardopslagsværket *The Cambridge Guide to Literature in English* introducerer til periodebetegnelsen »post-modernism«, sker det bl.a. med følgende karakteristik:

In literature, it has its origins in the rejection of traditional mimetic fiction in favour of a heightened sense of artifice, a delight in games and verbal pyrotechnics, a suspicion of absolute truth and a resulting inclination to stress the fictionality of fiction. (*Cambridge Guide*, 752)

Et lidt mere udførligt og nuanceret billede tegnes i *Benét's Reader's Encyclopedia of American Literature*, der under opslaget om »postmodernism« bl.a. skriver:

Reacting against the traditional master narratives that projected an orderly and coherent universe, the postmodern writers have chosen narrative openness over closure, fiction over truth, and fragmentation over unity and coherence. But their emphasis on disruptive, self-reflexive procedures has often obscured an important ideological component in postmodern fiction: its critique of traditional narrative epistemologies. [...] the disruptive and narrative techniques participate in a broad critique of narrative and cultural articulation. Innovative fiction uses its intense »metafictional« focus to challenge the traditional models on which narrative constructions have relied. (*Benét's*, 874)

Den sidstnævnte definition anerkender et ideologisk aspekt af postmodernismen, men det er værd at hæfte sig ved, at ideologien ifølge opslaget begrænser sig til en metafiktiv kritik af fremhersken-

⁵ Meget mere om bevæggrundene for denne betegnelse i kapitel 2.

⁶ Mere om dette i kapitel 3.

⁷ Kasia Boddy: »Sense and the City«, *Daily Telegraph*, 20. september 2006.

1. Introduktion

de narrative konstruktioner. Postmodernismens ideologiske indhold undslipper ifølge dette synspunkt ikke den rent diskursive sfære, og definitionen levner ikke plads til, at postmodernismen også kunne tænkes at have en mening om f.eks. statens lejlighedsvis brug af vold over for sine egne borgere.⁸

I lyset af den fremherskende teoretiske postmodernismekonstruktions beskrivelse af periodens litteratur som legesyg, metafiktiv, relativistisk, sprogkritisk og ironisk forekommer det postironiske opgør med postmodernismen egentlig ganske forståeligt. I disse år synes der i en lang række forskellige discipliner at tegne sig en almen modreaktion mod postmodernistisk negativitet, relativisme og uvished, og en drift mod en større grad af stabilitet og vished. Udgivelsen herhjemme forrige år af Søren Ulrik Thomsen og Frederik Stjernfelts polemiske essaysamling *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005) er symptomatisk for dette gennemgribende opgør, der også kan spores i bl.a. litteraturvidenskabernes voksende fokus på litteraturens materialitet⁹ og i humanvidenskabernes nylige interesse for kognitionsforskning.¹⁰ Postironikernes opgør med postmodernismen og den rethaveriske aflivning af ironien efter 9/11 er ikke isolerede fænomener, men indskriver sig i en meget større bevægelse bort fra den postmodernistiske relativismes usikre grund.

Denne afhandling bevæger sig lidt i de samme baner, men alligevel ikke helt. Som de fleste humanvidenskabsfolk i dag bliver jeg også lidt utålmodig, når talen falder på attituderelativisme, indeterminisme, metafiktion og overdreven ironi, men i modsætning til postironikerne og de kanoniserede postmodernismeteoritikere, de baserer deres kritik på, betragter jeg ikke disse elementer som særligt kendetegnende for den postmodernistiske litteratur, der er under angreb. Billedet af postmodernismen som et primært ironisk, verdensfravendt og selvrefleksivt tekstuel spejlkabinet befolket af todimensionelle papskabeloner stemmer ikke særlig godt overens med de socialt indignerede, humanistiske og indimellem særdeles realistiske postmodernistiske romaner, jeg har læst, og afhandlingen er først og fremmest motiveret af dette misforhold. Det følgende er altså ikke så meget et opgør med postmodernismen som et forsøg på at forstå og beskrive den bedre.

Postironikernes og forskningstraditionens fokus på postmodernismens ironiske og selvrefleksive aspekter er naturligvis ikke uden hold i virkeligheden. Ironiens effektive underminering af diverse sociale og æstetiske konventioner er utvivlsomt en vigtig del af postmodernismens retori-

⁸ Dødsstraffen i en lang række amerikanske stater – som bl.a. angribes skarpt i en postmodernistisk roman som *The Public Burning* – må vel siges at være andet og mere end en narrativ konstruktion. Jeg skal senere i afhandlingen, i min diskussion af kritikere som Patricia Waugh, Linda Hutcheon og Paul Maltby, vende tilbage til denne problemstilling.

⁹ Se bl.a. *Reading Matters* fra 1997 (red. af Tabbi og Wutz) og *Passage 48: Kunstens Medier*.

¹⁰ Se bl.a. Joseph Tabbis *Cognitive Fictions* (2002) og Edward O. Wilsons *Consilience* (1998). Wilsons bog er et uhyre ambitiøst forsøg på at indvarsle en enhedsvidenskab under kognitionsteoriens banner; en enhedsvidenskab, der bl.a. kan give svar på, hvorfor visse malerier og bøger objektivt – videnskabeligt – set er bedre end andre. Også herhjemme er interessen i forbindelserne mellem neurale og kognitive processer på den ene side og æstetikken på den anden side begyndt at røre på sig: Se bl.a. *Kritik* 174 med et tema om neuroæstetik.

ske arsenal, ligesom den selvrefleksive destabilisering af logocentrismen og den vedholdende kritik af et rationalistisk og positivistisk verdensbillede spiller en central rolle i den postmodernistiske kanon. Det er imidlertid min overbevisning, at den postmodernistiske litteratur rummer meget andet og meget mere end de destabiliserende elementer, der sædvanligvis fokuseres på. I tillæg til metafiktionen, ironien og de legesyge tekstuelle festfyrværkerier vil jeg argumentere for, at postmodernismen også indeholder f.eks. en stærk humanistisk understrøm, en ubestridelig repræsentationstrang, et pragmatisk syn på litteraturen som kommunikationsmedium, en ren og uforfalsket patos, samt en udtalt social indignation (der ikke begrænser sig til en utilfredshed med magthavernes narrative konstruktioner). Sådanne elementer er der imidlertid ikke plads til at diskutere inden for den gængse postmodernismekonstruktions ganske ensidige fokus på postmodernismens destabiliserende side. Den udtalte interesse for f.eks. postmodernismens ironi og selvrefleksion blokerer ganske enkelt for en påskønnelse af dens patos og dens mimetiske bestræbelser, og en udvidelse af diskussionens rammer synes derfor påkrævet. Den aktuelle teoretiske postmodernismekonstruktion og det deraf afledte postironiske opgør tegner et skævvredent og reduktivt billede af den postmodernistiske litteratur, og dette fortegnede billede modarbejder en mere nuanceret og kompleks forståelse af postmodernismens natur.

1.2. Et opgør med opgøret med postmodernismen

Afhandlingens primære motivation er denne udtalte inkongruens mellem de kanoniske postmodernistiske romaner og den kanoniske teoretiske postmodernismekonstruktion,¹¹ og dens primære sigte er at bidrage til en bedre og mere inklusiv forståelse af, hvad der egentlig kendetegner den forkætrede postmodernistiske litteratur. Dette projekt vil blive iværksat som en slags tretrinsrakat: Indledningsvist vil jeg introducere til den mest signifikante bevægelse i nyere amerikansk litteratur og ikke mindst diskutere dens bemærkelsesværdige opgør med postmodernismen. Dernæst vil jeg vise, hvordan dette opgør bunder i en fremherskende teoretisk konsensus om postmodernismen, og gennem en grundig analyse af en kanoniseret postmodernistisk roman vil jeg endelig argumentere for, at denne teoretiske konsensus repræsenterer en fortegnet og reduktiv tilgang til den righoldige postmodernistiske litteratur.

Mere konkret vil projektet udforme sig på følgende måde: Efter den indledende redegørelse for afhandlingens hovedintentioner og de dertil knyttede teoretiske og metodiske refleksioner følger afhandlingens andet kapitel, der vil stille skarpt på, hvad jeg som allerede nævnt kalder den *postironiske* litteratur. Gennem en introduktion til to af bevægelsens centrale forfattere, David Fo-

¹¹ I sin ph.d.-afhandling *Kanoniske Konstellationer* opererer Mads Rosendahl Thomsen med en nyttig distinktion mellem, hvad han kalder *materialekanon* (de kanoniserede skønlitterære tekster) og *fortolkningskanon*: de dominerende – ja, kanoniske – fortolkninger af materialekanon, der i mange tilfælde sætter rammerne for, hvad man overhovedet kan tænke og skrive om forskellige kanoniserede skønlitterære tekster. Jeg vil herefter tillade mig at benytte Thomsens distinktion.

1. Introduktion

ster Wallace og Jonathan Franzen, vil jeg kortlægge og beskrive det postironiske projekt, og jeg vil diskutere, hvordan de postironiske forfattere forholder sig endog overordentligt eksplicit til deres postmodernistiske forgængere. Denne diskussion vil tage afsæt i udførlige analyser af Wallaces og Franzens litterære hovedværker, hhv. *Infinite Jest* (1996) og *The Corrections* (2001), men den vil samtidig inddrage nogle af forfatternes vigtige essays og interviews, da opgøret med postmodernismen ofte her sættes på spidsen. Analyserne af Wallace og Franzen vil munde ud i en foreløbig typologi over den postironiske litteraturs karakteristika.

Formålet med kapitlet om den postironiske litteratur er dobbelt: Dels ønsker jeg med mine analyser af Wallace, Franzen og deres generationsfæller ganske enkelt at identificere konturerne af en ny og markant litterær bevægelse, som der endnu ikke rigtig er skrevet noget om, og dels ønsker jeg gennem denne beskrivelse at vise, hvilket negativt eftermæle den postmodernistiske litteratur har fået i løbet af det seneste årti.

I afhandlingens tredje kapitel vil jeg med afsæt i en gennemgang af nogle af de toneangivende litteraturkritikers postmodernismekonstruktioner påvise, at postironikernes negative opfattelse af den postmodernistiske litteratur på mange væsentlige punkter er kongruent med teoretikernes fremstilling af postmodernismen (om end teoretikerne ikke valoriserer postmodernismen så negativt som postironikerne). Postironikerne har med andre ord ikke konstrueret deres eget fjendebillede til lejligheden, men indskriver sig i en lang tradition for at fokusere på bestemte områder af postmodernismen på bekostning af andre områder. Kapitlet vil stille skarpt på de indflydelsesrige litteraturteoretikere Brian McHale og Linda Hutcheon, men vil også referere til andre vigtige kritikere som Ihab Hassan, Alan Wilde og Molly Hite. Diskussionerne af de forskellige kritikere vil tilsammen udpege en række af de konsensuelle fokuspunkter i tilgangen til postmodernismen – hvad man med Mads Rosendahl Thomsens fine udtryk kan kalde den postmodernistiske fortolkningskanon. Derefter følger en kort diskussion af litteraturteoretikerne Paul Maltby og Wendy Steiner, der på forskellig vis har forsøgt at nuancere forståelsen af postmodernismen. Diskussionen af Maltby og Steiners forsøg på at gøre op med den fremherskende opfattelse af postmodernismen som et legesygt, ironisk og selvrefleksivt eksperimentarium leder naturligt frem til afhandlingens fjerde og største kapitel.

Fjerde kapitel af afhandlingen vil med udgangspunkt i en omhyggelig nærlæsning af en enkelt kanoniseret postmodernistisk roman – Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966) – forsøge at nuancere den teoretiske postmodernismekonstruktion og belyse nogle aspekter af den postmodernistiske litteratur, der sædvanligvis ignoreres eller underbetones af receptionen. Den lange romananalyse (der løbende vil inddrage en lang række andre postmodernistiske nøgletekster for at godtgøre, at Pynchons roman ikke er et enkeltstående tilfælde) vil forhåbentlig vise, at der er mange gennemgående træk i den postmodernistiske materialekanon, som simpelt hen ikke diskuteres i

den postmodernistiske fortolkningskanon. Den teoretiske postmodernismekonstruktion har et godt greb om mange af kendetegnene ved det postmodernistiske projekt, men andre, lige så væsentlige dele af den postmodernistiske litteratur er til stadighed løbet gennem maskerne i receptionens fortolkningsnet. Nærlæsningen af *The Crying of Lot 49* er et forsøg på at stramme maskerne i dette net og indfange nogle af de karakteristika, der hidtil ikke er blevet plads til i den gængse opfattelse af postmodernismens væsen.

Analysen af Thomas Pynchons roman vil munde ud i et revideret billede af postmodernismen, der ikke så meget skal *erstatte* den postmodernistiske fortolkningskanon som justere og ikke mindst supplere den, med henblik på at nå frem til en mere udfoldet og nuanceret karakteristik af den postmodernistiske litteratur. Det vil desuden vise sig, at det reviderede billede af postmodernismen har en lang række afgørende punkter til fælles med typologien over den postironiske litteratur. Disse overraskende ligheder synes at indikere, at det postironiske opgør med postmodernismen ikke er alt, hvad det giver sig ud for at være. Den postironiske generation betragter sig selv som et radikalt brud med de postmodernistiske forgængere, men analysen af *The Crying of Lot 49* vil afsløre, at det prætenderede brud i virkeligheden dækker over en høj grad af kontinuitet mellem den postmodernistiske og den postironiske litteratur.

Denne 'afsløring' er til dels muliggjort af postironikernes egen kritik af postmodernismen: Deres kritik sætter fokus på nogle påståede mangler ved postmodernismen, og netop denne fokus gør det muligt at få øje på nogle elementer ved postmodernismen, der hidtil har været underbelyste. Postironikernes kritik af postmodernismens etiske og humanistiske mangler er med andre ord medvirkende til at åbne blikket for postmodernismens stærke etiske og humanistiske engagement, og Wallaces og Franzens forsøg på at foretage et brud med de postmoderne patriarker ender måske i virkeligheden med at etablere en stærk kontinuitet mellem de to perioder – en kontinuitet, der retrospektivt nivellerer behovet for et opgør med postmodernismen. Dette øjensynligt paradoksale forhold vil der blive samlet op på i afhandlingens konklusion.

Selv om afhandlingens tre hovedkapitler er meget forskellige i deres omfang, kan man ikke udpege nogle af kapitlerne som mere centrale end de andre. De tre kapitler afhænger af hinanden, belyser hinanden og motiverer hinanden, og tilsammen vil de bidrage til at kortlægge udviklingen i den mere eksperimenterende gren af amerikansk litteratur fra 1960 til i dag. Afhandlingens struktur griber fat i to perioder i nyere amerikansk litteraturhistorie i omvendt rækkefølge, men efter endt læsning vil brikkerne forhåbentlig falde på plads i et præcist – og kronologisk velordnet – signalement af bevægelsen fra postmodernismens opbrud til det postironiske opgør med opbruddet. Med et par velkendte udtryk fra den russiske formalisme dækker afhandlingens akronologiske *suzhet* med andre ord over en kronologisk *fabula*.

1.3 Litteraturens periodiske system – teoretiske overvejelser

I forbindelse med afhandlingens tema og fremgangsmåde melder der sig naturligt en række teoretiske og metodiske problemstillinger, som jeg kort skal forholde mig til i denne indledende fase.

Afhandlingens hovedakse – belysningen af forholdet mellem den postironiske og den postmodernistiske litteratur og den deraf afledte omvurdering af postmodernismen – er i sin essens en diskussion om litterære *perioder*. Dette overordnede felt udgør i sig selv en omfattende teoretisk problemstilling, som der kunne skrives (og er blevet skrevet) hele afhandlinger om, men da denne afhandlings primære interesse ligger andetsteds, vil der i det følgende blot kort blive taget stilling til, hvad jeg betragter som periodediskussionens centrale spørgsmål.

Et væsentligt, men ikke nødvendigvis særligt indlysende, spørgsmål i forbindelse med litteraturhistorien i almindelighed og denne afhandling i særdeleshed er, om litterære perioder overhovedet er nødvendige, endsige ønskværdige, i litteraturhistorieskrivningen? Gør man ikke det store organiske litteraturhistoriske kontinuum en bjørnetjeneste ved at inddele det i forskelssættende faser, og blokerer en rigid fasetænkning ikke i visse tilfælde for en nuanceret forståelse af litteraturens komplekse udviklingsmønstre?

Svaret på disse i og for sig banale, men ikke desto mindre særdeles presserende, spørgsmål er et rungende og skråsikkert 'både-og'. Mange litteraturhistoriske fremstillinger af forholdet mellem især modernismen og postmodernismen har unægtelig fortegnet udviklingen i det 20. århundredes litteraturhistorie ved at overbetone forskellene mellem de to perioder, og en 'periodeløs' skildring af den litteraturhistoriske udvikling fra år 1900 til år 2000 ville sandsynligvis kunne finde mindst lige så mange ligheder som forskelle mellem modernister som Joyce, Conrad og Mann og postmodernister som Pynchon, DeLillo og Gaddis.¹² Samtidig må man konstatere, at en opdeling af litteraturhistorien i perioder forekommer at være et særdeles nyttigt og pragmatisk litteraturhistorisk redskab, som – benyttet med skeptisk mådehold – tillader os at begribe visse litterære grupperinger og udviklingsmønstre mere præcist end ellers. Som Svend Erik Larsen peger på i sin artikel »En nødvendig omvej: Strøtanker om litteratur og perioder«,¹³ så sikrer periodetænkningens faseopdeling, at litteraturhistorien ikke stivner »som en fortløbende historie som vi blot med jævne mellemrum holder ved lige ved at tilføje de sidste 10-15 års litterære produktion« (Larsen

¹² Kritikere som Ihab Hassan, Brian McHale, Linda Hutcheon, Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Alan Wilde og Sara Danius gør alle meget ud af at fokusere på de klare skillelinjer mellem den modernistiske og den postmodernistiske periode, mens kritikere som Astradur Eysteinnsson, Remo Ceserani og Matei Calinescu i højere grad koncentrerer sig om lighederne. Som jeg senere skal komme ind på, er det ofte et strategisk valg, om man foretrækker at betragte den litteraturhistoriske udvikling som en serie radikale brud eller som en mere jævn evolution.

¹³ I *Passage* 45, forår 2003, pp. 21-35. (*Passage* 45 har netop »Perioder« som sit tema). Man skal ikke lade sig narre af den beskedne undertitel på Larsens artikel: Hans gennemgang af de forskellige problemstillinger i forbindelse med litteraturhistoriske perioder giver et autoritativt overblik over et komplekst felt og må siges at udgøre alt andet end blot 'strøtanker'. Min diskussion af periodiseringsproblematikken bevæger sig i vid udstrækning inden for de rammer, Larsen udstikker i sin interessante artikel.

2003, 23). Periodetænkningen sikrer en vis dynamik og dialog i litteraturhistorieskrivningen, og på sin vis udgør den selve forudsætningen for, at vi netop kan begribe litteraturen *historisk*. Ifølge Svend Erik Larsen muliggør opdelingen af litteraturen i perioder ganske enkelt, »at vi kan se på hvad der foregår i et afgrænset tidsrum, på en sådan måde at vi kan sætte det i forhold til før og efter« (ibid., 22).

Man bør hæfte sig ved udtrykket »sætte det i forhold til«. I al sin uanselighed peger det på et helt centralt træk ved litteraturen, som tidligere blev taget for givet, som efterfølgende blev mis-krediteret, og som derpå er kommet til ære og værdighed igen: En litterær tekst udspringer altid af en *kontekst*, og det giver som regel god mening at sætte teksten i forhold til denne kontekst. Som bekendt problematiserede nykritikernes autonomibegreb en overgang ideen om tekstens forhold til konteksten, men i de seneste årtier er ideen om kunsten som en autonom entitet, der ren og ubesmittet springer fra kunstnerens pande uden at efterlade sig det mindste ar, blevet grundigt mis-krediteret.¹⁴ Et kunstværk er altid *situeret*, både i en historisk og en kulturel kontekst (hvis det da overhovedet er en meningsfuld distinktion). Værket indgår uvægerligt i forskellige konstellationer – med de øvrige værker i forfatterskabet, med andre samtidige værker, i en nationallitteratur, en litterær tradition, et bredere kulturelt landskab osv. osv. – og den litterære periodisering er en naturlig måde at etablere værkets samtalepartnere på. Disse samtalepartnere kan både være rent litterære – andre forfatterskaber og værker – og af mere almen kulturel og historisk karakter. Der er naturligvis ingen lov, der dikterer, hvilke parametre, man skal lægge vægt på i sin periodisering, men det forekommer formålstjenstligt at kombinere den rent litterære tilgang til litteraturhistorieskrivningen med et udblik til den kulturelle og historiske kontekst. På den måde kommer periodiseringen ikke udelukkende til at basere sig på litteraturinterne parametre, men inddrager også nogle af de andre kommunikative sammenhænge, som de litterære værker blev tænkt og skrevet i,¹⁵ uden dog at reducere litteraturen til en simpel virkning af disse sammenhænges årsag. Svend Erik Larsen taler i sin artikel netop om vigtigheden af at fastholde blikket på både teksten og konteksten uden at ophæve dem i hinanden:

Jeg vil betræde en mellemvej og anskue den historiske realitet litteraturen er en del af, som en niveaudelt sammenhæng. Niveauerne er ikke skåret ud i entydigt afgrænsede lag, men er

¹⁴ Se bl.a. Sara Danius' spændende bog *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (2002), hvor Danius i sine analyser af modernismens nære forhold til tidens nye medieteknologier gør endegyldigt op med nykritikernes forestilling om den modernistiske litteratur som et autonomt artefakt (se især s. 34-40).

¹⁵ Et par aktuelle hjemlige eksempler på denne inklusive tilgang til litterær periodisering finder man i Lars Ole Sauerbergs glimrende litteraturhistorie *Britisk Litteratur efter 1945*, samt i første bind af Gyldendals nye danske litteraturhistorie (redigeret af Klaus P. Mortensen et.al.), *Dansk Litteraturs Historie 1920-1960* (begge fra 2006). Ingen af disse litteraturhistorier forfalder til det vulgærmarxistiske greb at reducere de litterære værker til en simpel overbygning på den materielle virkelighed. Både Sauerberg og Mortensen anerkender litteraturen som et selvstændigt komplekst system, men samtidig bevarer de blikket for, at litteraturens system ikke er lukket, men har talrige forbindelser til andre systemer.

1. Introduktion

pragmatiske rammer om nogle delvis selvstændige funktioner, som det er godt at kunne adskille i en analyse af litteraturens plads. Udover at indkredse sådanne niveauer, kan man også se på forholdet imellem dem – hvordan de påvirker, afspejler, skubber til hinanden. De udgør ikke en teoretisk uimodsigelig sammenhæng, eller har universel gyldighed. Men jeg vil hævde at de i meget brede sammenhænge tjener det praktiske formål at åbne for en forståelse af litteraturens plads i en kulturel dynamik uden man bliver døv for modgående tendenser. (Larsen 2003, 26)

Denne afhandlings identifikation og beskrivelse af en ny, postironisk periode i amerikansk litteratur og kultur, samt dens forsøg på at nuancere opfattelsen af den postmodernistiske periode, udgør naturligvis i selve sin praksis et lignende forsvar for bredt anlagte litteraturhistoriske periodiseringer, der fastholder fokus på teksten uden at miste blikket for konteksten. Spørgsmålet er altså ikke så meget *om* litteraturhistoriske perioder er et nyttigt redskab, som *hvordan* dette nyttige redskab skal konciperes og anvendes.

I sin indflydelsesrige bog om postmodernismen, *Constructing Postmodernism* (1992), prøver Brian McHale indledningsvist at besvare disse spørgsmål. Som man kan læse i forlagets egen beskrivelse af bogen, er *Constructing Postmodernism* til dels en reaktion på den kritik, McHale blev udsat for i forbindelse med sit tidligere studie af postmodernismen, *Postmodernist Fiction* (1987): »McHale's previous book, *Postmodernist Fiction*, had seemed to propose a single, all-inclusive inventory of postmodernist poetics. This book, by contrast, proposes multiple, overlapping and intersecting inventories – not a construction of postmodernism, but a plurality of constructions« (McHale 1992, i). Problemet med den tidligere bog var dog ikke så meget, at den udgør en enkelt konstruktion af postmodernismen, som at den i det hele taget fortiede sin status som en konstruktion. Som Lyotard argumenterede i *La condition postmoderne* (1979), så strider sådanne overordnede og generaliserende fortællinger – de såkaldte »metanarratives« eller Store Fortællinger – mod selve postmodernismens natur, og McHales *Postmodernist Fiction* var noget så øjensynligt selvmodsigende som en Stor Fortælling om De Store Fortællingers Død. Kritikerne var ikke sene til at påpege dette,¹⁶ og for at råde bod på sin utilgivelige *faux-pas* udgav McHale altså fem år senere sin *Constructing Postmodernism*, der i sin konstruktion af postmodernismen ikke adskiller sig synderligt fra sin forgænger, men som i selve den retoriske præsentation af McHales teser tager en lang række forbehold.

Et af de kritikpunkter, der blev rejst i forbindelse med *Postmodernist Fiction* (og et af de kritikpunkter, der nærmest uvægerligt bliver rejst, når man beskæftiger sig med postmodernismen), er, om det overhovedet er formålstjenligt at betegne netop denne gren af efterkrigstidens litteratur som 'postmodernisme'. Præfikset i betegnelsen betragtes ofte som noget af en falliterklæring, der

¹⁶ Bl.a. Steven Connor i sin *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (1989).

automatisk underordner postmodernismen modernismen¹⁷ og ikke tilkender den selvstændige bevæggrunde. Betegnelsen 'postmodernisme' synes da også først og fremmest at udpege bevægelsen som en reaktion på modernismen; som en virkning, der afledt af den modernistiske litteraturs årsag. Som vi skal se i løbet af afhandlingen, er postmodernismen imidlertid meget andet og mere end en simpel modreaktion mod eller forlængelse af det modernistiske projekt, og man kunne sagtens ønske sig, at den blev tildelt et mere deskriptivt navn, à la 'impressionismen' eller 'realismen'.

At forestille sig, at litteraturkritikerne pludselig ved en mystisk konsensus skulle beslutte sig for at erstatte den aktuelle periodebetegnelse med en mere hensigtsmæssig og mere præcis betegnelse, må imidlertid henregnes til det, englænderne så rammende kalder for »pipedreams«. Kritikken af postmodernismen som periodebetegnelse er ganske berettiget, men den er også særdeles letkøbt, og den ignorerer det forhold, at 'postmodernismen' gennem de sidste fire årtier har konsolideret sin status som den altdominerende betegnelse. Alle større litteraturhistoriske værker, fra *The Columbia History of the American Novel* til *The Cambridge History of American Literature*, betegner den eksperimenterende amerikanske litteratur fra ca. 1960 og frem som 'postmodernisme', og det toneangivende forlag Norton, der med deres antologier har blåstemplet mangen et forfatterskab (og henvist mindst lige så mange andre til glemslen), har sågar udgivet en *Norton Anthology of Postmodernism*. Postmodernismen som begreb har sejret ad helvede til, og at arbejde inden for dette begrebs rammer er ikke bare et fornuftigt eller pragmatisk valg: Det er også – på trods af betegnelsens upræcise natur – et mere eller mindre *nødvendigt* valg.

Set på snart 20 års afstand forekommer kritikken af *Postmodernist Fiction* og McHales efterfølgende bodsgang i *Constructing Postmodernism* en anelse kuriøs. Rent substantielt er der ikke den store forskel på de to bøger – McHales primære dagsorden synes at være at servere sine gamle pointer på en mere appetitvækkende måde – men i årene omkring 1990 dikterede det litteraturkritiske miljø åbenbart, at man skulle slå adskillige knuder på sig selv, inden man vovede at fremlægge sine teser.¹⁸

Selv om mange af de udførlige forbehold, McHale føler sig nødsaget til at præsentere i introduktionen til *Constructing Postmodernism*, blot synes at pege på nogle problemstillinger, der burde være åbenlyse for enhver, så rummer hans retoriske helgarderinger også nogle formuleringer, som det er værd at kigge nærmere på. Med afsæt i bl.a. Hayden Whites teorier om narrativitetens grundlæggende rolle inden for især humanvidenskaberne forsvare McHale ganske overbevisende

¹⁷ Det skal her anføres, at betegnelsen 'modernisme' jo er mindst lige så forkættet som 'postmodernismen' og om muligt endnu mere indholdstom. Oprindeligt pegede denne betegnelse egentlig bare på, at de modernistiske værker var *nye* og *moderne*, og i takt med at de blev gamle og umoderne, mistede betegnelsen den eneste legitimitet, den nogen sinde havde haft.

¹⁸ Se også Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* (1988) og Paul Maltbys *Dissident Postmodernists* (1991) for lignende metakritiske forbehold.

1. Introduktion

sin ret til at fortælle en generaliserende metafortælling om modernismen og postmodernismen. En metafortælling er en legitim litteraturhistorisk metode, argumenterer McHale:

just so long as we divest it of its *authority as* metanarrative. To escape the general postmodernist incredulity toward metanarratives it is only necessary that we regard our *own* metanarrative incredulously, in a certain sense, proffering it tentatively or provisionally, as no more (but no less) than a strategically useful and satisfying fiction, in the key of »as if« [...].

We are justified in telling or entertaining the metanarrative of the postmodernist breakthrough just so long as we do so not in the mode of objectivity [...] but in the mode of solidarity; in other words, so long as we do not claim that our story is »true,« a faithful representation of things as we find them »out there« in the world [...], but only that our story is *interesting to our audience* and *strategically useful*. (McHale 1992, 24-25)

Udtrykket »strategically useful« går igen to gange i citatet, og det spiller da også en særdeles vigtig rolle i McHales syn på de litteraturhistoriske metafortællinger. Ideen om de litteraturhistoriske periodetermers strategiske natur har McHale hentet hos Matei Calinescu (se McHale 1992, 25). McHale citerer Calinescu for at kalde periodetermerne for »strategic constructs«, og Calinescus efterfølgende kommentarer om periodetermernes strategiske målrettethed udstikker i vid udstrækning retningslinjerne for McHales egne bestræbelser:

Strategic is the key word here... It suggests goal-oriented action, permanent readiness to weigh possible scenarios against each other, and ingenuity in the selection of those scenarios that are at the same time most promising and unpredictable. (The right degree of unexpectedness is a major strategic value.)¹⁹

Som Calinescu påpeger i citatet, så indikerer ordet 'strategisk' et forudbestemt mål, en bestemt dagsorden, og netop denne målrettethed udgør måske en af de største svagheder i Calinescus og McHales argument. Udtrykket 'strategisk' synes med sine militære rødder og sit implicite mål om at tilføre fjenden et nederlag at stride imod den sympatiske ide om tentativ åbenhed, som McHale hævder at stå for. Det samme gør for så vidt hans beskrivelse af periodetermerne som 'fortællinger'. En fortælling er som regel et afrundet hele, der ikke så meget er noget man diskuterer, som noget man konsumerer – eller rettere: man kan måske nok diskutere og fortolke en fortælling, men man kan ikke uden videre gå ind og ændre den. McHales beskrivelse af periodetermer som »strategic fictions« (26) er altså langt fra så åben og tentativ, som den foregiver at være. En strategisk fiktion har som sit primære formål at overtale læseren, og selv om der i princippet ikke er noget

¹⁹ Fra Matei Calinescus introduktion til antologien *Exploring Postmodernism* (1987), redigeret af Calinescu og Douwe Fokkema – her citeret fra McHale 1992, 25.

galt med overtalelse, så adskiller den sig milevidt fra den åbne diskussion, som McHale hævder at indbyde læseren til.

En mere rammende metafor end de postuleret åbnende men reelt lukkende 'strategiske fiktioner' finder man hos Svend Erik Larsen, der slet og ret foreslår at betragte periodebeskrivelserne som *spørgsmål* (Larsen 2003, 34). Spørgsmål åbner som regel for en genuin diskussion,²⁰ og når man stiller et spørgsmål, indikerer man samtidig, at det sidste ord ikke er sagt i en given sag. Ved at betragte periodetermerne som spørgsmål, eller måske mere præcist som foreløbige arbejdshypoteser, der kan efterprøves af andre, anerkender man i højere grad end Calinescu og McHale de litteraturhistoriske periodiserings provisoriske natur, og man muliggør, at andre kan – om ikke gøre arbejdet færdigt, så dog i hvert fald arbejde videre. Uagtet eventuelle senere glimt af skråsikkerhed, så skal denne afhandlings konstruktioner af hhv. postmodernismen og den postironiske litteratur netop betragtes som spørgsmål eller arbejdshypoteser. Min konstruktion af den postironiske periode kortlægger en endnu stort set ubeskrevet gruppering inden for litteraturen, og den skal derfor først og fremmest ses som en foreløbig arbejdshypotese, mens min postmodernismekonstruktion forholder sig eksplicit til de foregående konstruktioner og derfor i højere grad skal betragtes som et forsøg på at indgå i dialog med og optimere de allerede eksisterende hypoteser.

Inden disse indledende overvejelser opløses i en rent holdningsløs attituderelativisme, er det vigtigt at præcisere, at de forskellige periodekonstruktioners provisoriske natur på ingen måde fritager litteraturforskningen fra, hvad man kan kalde *fortolkningsmæssig ansvarlighed*.²¹ Selv om de forskellige litteraturhistoriske periodekonstruktioner dårligt kan sammenlignes ud fra rent objektive sandhedskriterier, så giver det stadig god mening at gå til arbejdet, *som om* det er muligt at identificere en given periodes essens. Ved at gå så objektivt som muligt til værks i det analytiske fodarbejde og efterfølgende præsentere sine resultater på en måde, der anerkender periodekonstruktionernes subjektive natur, opnår man den størst mulige grad af ansvarlighed over for både sit stof og sine modtagere.

Selv om litterære periodekonstruktioner alle sætter nogle mere eller mindre vilkårlige grænser i litteraturens amorfe korpus, og selv om de i sidste ende ikke kan undsige sig deres eget subjektive fundament, så bør der ikke herske tvivl om, at nogle hypoteser er bedre end andre. Alle periodiske konstruktioner er med andre ord lige, men nogle konstruktioner er utvivlsomt mere

²⁰ Med mindre de da er retoriske («Quousque tandem abutere, Catalina, patentia nostra?«), utåleligt joviale («Hva' så, kan I holde varmen?«), eller slet og ret dumme.

²¹ En lignende pointe fremsættes overraskende nok af Jacques Derrida i efterordet til paperbackudgaven af *Limited Inc.*, hvor han argumenterer for, at fortolkningsmæssig indeterminisme ikke er ensbetydende med, at *anything goes*. Snarere end at fritage os fra ansvar, så lægger indeterminismens uendelige råderum et *større* fortolkningsmæssigt ansvar på vores skuldre.

1. Introduktion

lige end andre, og fraværet af objektive sandhedskriterier er ikke ensbetydende med, at man ikke kan skelne mellem skidt og kanel i litteraturhistorieskrivningen. Man kan dårligt afgøre, om periodekonstruktionerne er 'rigtige' eller 'forkerte', men man kan sagtens måle deres indbyrdes styrker og svagheder ud fra en række helt basale kvalitetskriterier. Brian McHale er inde på noget lignende i forordet til *Constructing Postmodernism*, hvor han om sine »strategic fictions« skriver:

But if all our stories about postmodernism, big or little, are strategic fictions, if all our categories are constructions, this does not mean that they are all equally *good* stories, equally *sound* constructions. It makes a difference which story or variant we choose to tell, and there are criteria for preferring certain stories or variants over others. Now our criteria of choice can hardly be criteria of objective *truth*, given that the »object« about which the discourse may be said to be true (or false) has been *constructed by* that discourse itself. [...] Rather, we must choose among competing constructions of postmodernism on the basis of various kinds of *rightness* or *fit* such as, for instance, validity of inference; internal consistency or coherence; representativeness of sample; appropriateness of scope; richness of interconnections; fineness of detail; and productivity, a story's capacity to generate *other* stories, to stimulate lively conversation, to keep the discursive ball rolling. [...] In the case of categorizing systems, which of course would include systems of period categories such as modernism vs. postmodernism, we need to be able to show that the categories can do useful *work* [...]. Above all, we choose one story or variant over another for its superior *interest*. Minimally, we strive to tell stories that are at least *relevant* to our audience; optimally, we hope to make our stories compelling, if possible even gripping. (McHale 1992, 26)

Selv om McHale i praksis har vanskeligt ved at leve op til alle de kvalitetskriterier, han fremsætter ovenfor, og selv om jeg som allerede nævnt finder hans ide om periodisering som en strategisk fortælling problematisk, så kan jeg fuldt ud tilslutte mig selve kriterierne. På trods af den iboende subjektivitet i enhver litterær periodisering bør man stille høje – ja, urimelige – krav til de litteraturhistoriske konstruktioner og understrege, at friheden til at tegne nye grænser på litteraturens landkort er en frihed under ansvar. Hvis vi fastholder Svend Erik Larsens forestilling om periode-terminer som spørgsmål, så må konklusionen være, at jo bedre, jo mere præcise spørgsmål man stiller, desto bedre og desto mere præcise svar får man.

De spørgsmål, der hidtil er blevet stillet til postmodernismen, er ubetinget for upræcise eller for reduktive. Der kan sagtens stilles bedre, mere nuancerede spørgsmål til den postmodernistiske litteratur, og det er min forhåbning, at denne afhandlings rekonstruktion af postmodernismen vil vise sig mere produktiv, mere åbnende for diskussion og ikke mindst mere interessant end f.eks. Ihab Hassans lister over binære modsætningspar eller Brian McHales i bund og grund lige så binære fortælling om modernismens epistemologiske og postmodernismens ontologiske dominans.

1.4 Oppefra og ned eller nedefra og op? – metodiske overvejelser

For at hente støtte og inspiration i forsøget på at revidere den dominerende postmodernismekonstruktion kan man se på to lignende projekter, der dog har modernismen som deres genstandsområde, nemlig Astradur Eysteinssons *The Concept of Modernism* (1990) og Sara Danius' *The Senses of Modernism* (2002). Begge disse spændende bøger forsøger at gøre op med den hidtidige modernismekonstruktion,²² og de peger tilsammen på to forskellige veje, man kan tage mod dette mål.

Eysteinssons titel er egentlig ganske sigende for hans centrale interesse: Hans bog hedder ikke bare *Modernism*,²³ men *The Concept of Modernism*, og Eysteinssons forsøg på at revidere modernismekonstruktionen tager da også først og fremmest afsæt i en komparativ analyse af forskellige modernismekonstruktioner. *The Concept of Modernism* giver følgelig en imponerende og særdeles nyttig oversigt over en række toneangivende teoridannelser – hvis man vil danne sig et overblik over modernismebegrebets brogede historie er Eysteinssons bog et godt sted at starte – men hans primært begrebsafklarende studie giver aldrig for alvor noget klart billede af Eysteinssons egen position. Hans forbilledligt klare komparation af de forskellige teoretiske konstruktioner leverer ikke rigtig plads til hans egen konstruktion, der i sidste ende svæver lidt uforankret i bogens almene perspektivisme.

Sara Danius' bog kan ikke prale af det samme belæste overblik som Eysteinssons studie, men til gengæld fremtræder hendes egne argumenter særdeles klart. Hvor Eysteinsson især gebærder sig på litteraturhistoriens teoretiske niveau, bevæger Danius sig ned (op?) i et mere tekstnært og analytisk niveau. Danius ønsker at gøre op med det autonome tekstbegreb, der længe har domineret opfattelsen af modernismen, og gennem tekstnære analyser af tre af modernismens hovedværker²⁴ argumenterer hun overbevisende for, hvorledes modernismens litterære tekster i høj grad bærer præg af samtidens fremstormende medieteknologier.

Danius' afsæt i nærlæsningen og Eysteinssons encyklopædiske, men også lidt uforankrede, diskussion af forskellige teoretiske konstruktioner svarer ret præcist til et af de basale modsætningspar, Svend Erik Larsen diskuterer i sin artikel om litterære perioder, nemlig *induktion* og *deduktion*. Larsen beskriver den induktive tilgang til litteraturhistorien som en metode, der i sin rene form »gerne vil lade materialet tale for sig selv, nærme sig de konkrete tekster fordomsfrit og lade

²² Og som sådan har de en del til fælles med Anne Borups ph.d.-afhandling *Opbruddet fra modernismen. En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998*. Borup forsøger at gøre op med den brostrømske modernismekonstruktion med et mere inklusivt blik på perioden, men hendes projekt adskiller sig fra f.eks. Danius' og mit eget ved, at hun forsøger at inkludere flere marginaliserede forfattere i modernismekonstruktionen, mens Danius og jeg forsøger at give et mere nuanceret billede af hhv. modernismen og postmodernismen ved at nærlæse nogle af de allerede kanoniserede forfattere. Borup står udenfor med sine forfattere og banker på – de vil gerne lukkes indenfor i varmen – mens Danius og jeg skubber på murene indefra for at forsøge at gøre konstruktionen mere rummelig.

²³ Den titel var nu også allerede taget af Bradbury og McFarlanes indflydelsesrige antologi fra 1976.

²⁴ Thomas Manns *Trolldomsbjerget*, Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid* og James Joyces *Ulysses*.

1. Introduktion

deres egne udsagn styre de overordnede generaliseringer om de historiske sammenhænge de indgår i«, og han karakteriserer derpå lidt nedladende den induktive metode som en »positivisk jæger- og samlervirksomhed« og konkluderer om metoden: »De[n] har næppe ivrige tilhængere mere« (Larsen 2003, 34). Den efterfølgende karakteristik af den deduktive tilgang fortjener at blive citeret i sin helhed:

Nu er det ikke nogen hemmelighed, at enhver induktion er en forklædt deduktion, fordi vi aldrig undersøger noget som helst uden styrende forhåndskategoriseringer. Også en *deduktiv* procedure har sine karikaturer, nemlig hvis systemet er så stift eller litteraturfremmed at litteraturen blot reflekterer love eller sammenhænge fra andre historiske kontekster eller alment logiske strukturer for systemdannelser. Ej heller denne formalisme eller dogmatik kan hverve fans mere. (Ibid., 34)

Den første sætning i citatet er afgjort den mest interessante, idet Larsen her påpeger, at den rene induktive tilgang naturligvis er en utopi. Vi er alle altid i en vis forstand forudindtagede som følge af den enorme kulturelle bagage, vi slæber rundt på, og en komplet fordomsfri, Kaspar Hausersk tekstanalyse er ikke en reel mulighed. En rent deduktiv tilgang til litteraturhistorieskrivningen er straks mere realistisk – deduktion tager netop udgangspunkt i fordomme, og guderne skal vide, at der er nok fordomme at tage af – men den er ikke desto mindre lige så lidt ønskværdig som den uhildede induktion, og udfordringen for enhver litteraturhistoriker ligger derfor i at kombinere den induktive/analytiske og den deduktive/teoretiske tilgang på en hensigtsmæssig måde:

Den banale og vanskelige vej er jo på den ene side at lave så omfattende forudsætninger at de, deduktivt, kan sikre en undersøgelse en styrende relevans og hjælpe med at selekttere i et under alle omstændigheder uhyre materiale. [...] Men da såvel litteraturhistorie ændres og udvikles ved faktisk at blive tænkt og skrevet, så er det ligeså [sic] trivielt som det er besværligt, at disse forudsætninger skal åbne for tekstanalyser og for at teksterne kan gøre modstand og dermed, induktivt, kvalificere og modificere de overordnede kategorier og spørgsmål. Hvis det styrende deduktive udgangspunkt ikke blot er aksiomer der skal fastholdes, eller teser der skal eftervises, men spørgsmål der må og skal stilles, så er det opfølgende, induktive, rugbrødsarbejde ikke afledninger af aksiomer eller be- eller afkræftelser af teser, ja næppe svar på spørgsmål. Det er modspørgsmål der holder den historiske refleksion over litteraturens plads i kulturhistorien levende. (Ibid., 34)

Jeg er enig med Svend Erik Larsen i, at litteraturhistorieskrivningen i en eller anden udstrækning må kombinere den induktive og den deduktive tilgang, men jeg er ikke sikker på, at den deduktive udgangspunkt behøver at være så styrende, som Larsen hævder. Denne afhandlings deduktive udgangspunkt er, at den dominerende postmodernismekonstruktion ikke giver et tilstrækkeligt nuanceret billede af den postmodernistiske litteratur, den foregiver at beskrive, men denne tese er

lige så meget kommet i stand gennem læsning af skønlitterære værker som gennem læsning af forskellige teoretiske postmodernismekonstruktioner. Udgangspunktet for denne afhandling er således opstået ud af en synergistisk effekt i feltet mellem det induktive og det deduktive, og man kan vel derfor dårligt tale om, at afhandlingen har nogen styrende deduktiv dagsorden. Afhandlingens overordnede tese (der altså er opstået i krydsfeltet mellem tekstanalyse og litteraturteori) er da heller ikke så meget *styrende* som slet og ret *motiverende* for afhandlingens efterfølgende induktive rugbrødsarbejde (for nu at benytte Larsens lidet glamourøse udtryk).

Selv om Svend Erik Larsen utvivlsomt har ret i, at enhver litteraturhistorisk undersøgelse i et eller andet omfang vil være præget af styrende, deduktive forhåndskategoriseringer, så vil denne afhandling hovedsageligt koncentrere sig om det induktive rugbrødsarbejde – den tekstnære analyse – der vel kan karakteriseres som litteraturhistoriens basisenhed, men som i de fleste teoretiske konstruktioner af postmodernismen er blevet nedprioriteret til fordel for et mere deduktivt franskrødsarbejde. Der findes ganske vist mange interessante nærlæsninger af forskellige postmodernistiske værker, men enten er disse nærlæsninger så prægede af en række deduktive forhåndsantagelser, at analysen fra starten er styret ind i bestemte baner,²⁵ eller også forbliver de på det tekstnære plan og undlader at bevæge sig fra analysen til nogle mere generaliserende udsagn om den litterære periode, teksterne er en del af.²⁶ Denne afhandling vil søge at råde bod på denne lakune ved at bevæge sig fra bunden og op, fra den tekstnære analyse af et enkelt postmodernistisk værk til en mere generel karakteristik af postmodernismen, og min tilgang minder således mere om Sara Danius' end Astradur Eysteinnssons. Selv om jeg måske er uenig med en række af Sara Danius' konklusioner (jeg mener f.eks., at hun overbetoner massemediernes indflydelse på en roman som *Ulysses*, samtidig med at hun underbetoner andre, lige så væsentlige aspekter af Joyces roman), så betragter jeg hendes tilgang til periodiseringsproblematikken som mere loyal og mere ansvarlig over for objektet – den modernistiske litteratur – end Eysteinnssons noget uforankrede begrebsafklaring. Sara Danius springer ikke de induktive mellemregninger over i sin tilgang til modernismen, og hun tager således et større fortolkningsmæssigt ansvar på sine skuldre. Hun fremlægger åbent præmisserne for sin periodekonstruktion, og derfor er det meget lettere at være

²⁵ Se f.eks. McHoul & Wills' *Writing Pynchon* (1990) eller Hanjo Berressem's *Pynchon's Poetics* (1993), der begge læser Pynchon ud fra et poststrukturalistisk og dekonstruktivt udgangspunkt, og som begge finder – overraskende nok – en lang række poststrukturalistiske og dekonstruktive elementer i forfatterskabet. Se også Deborah L. Madsens *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon* (1991), der som sit rimelige udgangspunkt har, at Pynchon er en postmodernistisk forfatter, men som i demonstrationen af denne tese hverken får sagt noget nyt om Pynchon eller om postmodernismen.

²⁶ Monografier som Thomas Schaub's *Pynchon: The Voice of Ambiguity* (1982), Thomas Moores *The Style of Connectedness* (1987), Kathryn Humes *Pynchon's Mythography* (1987), Mark Osteens *American Magic and Dread* (2000) og David Cowarts *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002) leverer alle glimrende nærlæsninger af hhv. Pynchons og DeLillos romaner, men ingen af dem bevæger sig videre fra disse analyser af to centrale postmodernistiske forfattere til en karakteristik af postmodernismen.

1. Introduktion

enig eller uenig med hende end med Eysteinssons lidt mudrede positionering iblandt talrige andre teoretiske konstruktioner af modernismen.²⁷

Selv om enhver litteraturhistorisk undersøgelse ikke kan sige sig helt fri af deduktive forhåndsantagelser, så kan man sagtens bibeholde det uhildede møde med teksten som en slags ideal for det induktive rugbrødsarbejde, og denne afhandlings nærlæsning af Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* vil da også operere med en form for villet blindhed i forhold til den kanoniserede postmodernismekonstruktion – eller rettere: postmodernismekonstruktionen vil ligge som en motiverende bagtekst for afhandlingens tekstanalyse, men den vil på ingen måde være styrende for analysen. Ambitionen er at give så dækkende et billede som muligt af *The Crying of Lot 49*s og postmodernismens komplekse dagsordener, og til det formål forekommer det formålstjenstligt at forsøge at vriste de seneste årtiers akkumulerede baggage af sig og gå til romanen med friske øjne. En slags motto for analysen kunne være Napoleons militærteoretiske credo: *On s'engage et puis on voit* – man kaster sig ud i det,²⁸ og så ser man, hvad der sker.

1.4.1 Tony Tanners forsvundne by af ord

Den væsentligste inspirationskilde for denne afhandlings induktive tilgang til det litteraturhistoriske arbejde er Tony Tanners *City of Words – American Fiction 1950-1970*. Tanners bog fra 1971 forbliver her 35 år efter udgivelsen en af de mest klarsynede gennemgange af amerikansk efterkrigs-litteratur, og de tematiske mønstre, Tanner identificerer og diskuterer i bogens mange analyser, er lige så kendetegnende for den amerikanske litteratur fra denne side af årtusindskiftet som for de 50er- og 60er-romaner, der er bogens egentlige genstandsområde. På trods af Tony Tanners fortsatte relevans har *City of Words* ikke været genoptrykt siden 1976, måske fordi den ikke bevæger sig inden for de litteraturhistoriske rammer, der er blevet udstukket i de følgende årtier.

Tony Tanner indleder sin introduktion med følgende overvejelser:

When I started thinking about writing this book I had no preconceived notions about recurrent themes by which I could group writers, or neat categories in which I could place their work. If anything, I embarked on my readings and re-readings motivated mainly by a sense

²⁷ Sara Danius er naturligvis ikke den eneste litteraturkritiker, der har bedrevet litteraturhistorie nedefra og op. Erich Auerbachs klassiske redegørelse for den realistiske litteraturs historie, *Mimesis* (1946), er et af de kendteste værker i den analytisk-induktive tradition, der også omfatter navne som Ernst Curtius og Leo Spitzer. Fælles for disse kritikere er, at ingen af dem er særligt eksplicitte i deres teoretiske og metodiske overvejelser. Dette er naturligvis ikke ensbetydende med, at deres litteraturhistoriske værker ikke er gennemreflekterede: Deres metodiske overvejelser er eminent til stede i deres litteraturhistoriske praksis; i deres præcise signalementer af forskellige litterære perioder og retninger gennem nærlæsninger. Se Louise Mønsters upublicerede ph.d.-afhandling *Nedbrydningens opbyggelighed* (2005) for en glimrende gennemgang af Curtius, Auerbach og Spitzers empiriske og induktive tilgang til det litteraturhistoriske arbejde.

²⁸ »Går i kamp« ville være en mere præcis oversættelse, men det er ikke min intention at nedkæmpe Pynchons roman, så jeg har valgt en mere fredelig oversættelse.

of admiration for the wide range of individual talent²⁹ which had emerged in American fiction during the last two decades. I have tried to preserve my respect for the individual achievement by offering detailed consideration of a number of novels, and, for the most part, allowing a chapter for each separate author. To some extent these chapters are intended to be self-contained studies of the writers concerned. At the same time, with continued intensive reading, certain recurring preoccupations, concerns, even obsessions, began to emerge from what at first appeared to be very dissimilar novels. I hope these recurring patterns of interest will be seen to distinguish themselves quite naturally in the course of this book, without any sense that a corresponding attempt has been made to detract from the individuality of each author's work. (Tanner 1971, 15)

Tanner hævder altså, hvad Svend Erik Larsen udpeger som umuligt: at han ikke havde nogen forudindfattede ideer, da han begyndte på *City of Words*, ingen på forhånd definerede kategorier at vurdere de analyserede romaner ud fra, og selv om jeg som allerede nævnt kan tilslutte mig Larsens ide om enhver induktion som en slags forklædt deduktion, så vil jeg alligevel hævde, at Tanner med større ret end de fleste – inklusive undertegnede – kan gøre krav på en uhildet tilgang til sit analysearbejde. Da Tanner skrev sin bog, skrev han i både bogstavelig og overført betydning på et ubeskrevet blad. Selv om de romaner, han beskæftigede sig med i *City of Words*, allerede tentativt var blevet kategoriseret som f.eks. 'Black Humor Fiction' og 'Sour Satire', så var der endnu ikke for alvor opstået nogen kritisk konsensus om, hvad den litterære periode fra 1950-70 egentlig var for en størrelse, og denne mangel på koagulerede periodebetegnelser var i realiteten ensbetydende med et større kritisk råderum end det, vi har i dag. Det litterære felt, som den amerikanske efterkrigslitteratur udgjorde i 1971, var endnu forholdsvist uigennemtrukket af grænser, og dette fravær af prædefinerede spilleregler tillod Tony Tanner at se nogle litterære slægtskaber, som de efterfølgende årtiers kritiske konsensus derpå har tilsløret igen.

En af de mest fasttømrede grænsedragninger i den amerikanske efterkrigslitteratur er skellet mellem den realistiske og den eksperimenterende/postmodernistiske litteratur. Denne mere eller mindre ureflekterede opdeling af den moderne amerikanske roman i to lejre finder man f.eks. hos kritikerne Frederick Karl, Malcolm Bradbury, Linda Hutcheon, Susan Strehle, Tom LeClair, Brian McHale og James Wood, og den går også igen hos mange af de amerikanske forfattere selv. Postmodernisten Robert Coover udtalte engang, at forfattere fra hans generation enten kunne vælge at skrive realistiske romaner à la Saul Bellows pikareske *The Adventures of Augie March* (1953) eller abstrakte, systemfikserede og eksperimenterende romaner som William Gaddis' *The Recognitions* (1955). Coover valgte den eksperimenterende gren, der også tæller forfattere som Thomas Pynchon, Don DeLillo, John Barth, William Gass og Paul Auster, og igennem dette valg fraskrev han

²⁹ Efter T.S. Eliots klassiske essay »Tradition and the Individual Talent« er dette en særligt ladet term inden for litteraturkritikken.

1. Introduktion

sig samtidig enhver lighed med realisterne på den anden side af det litterære ingenmandsland: Saul Bellow, Philip Roth, John Updike, Richard Ford, Raymond Carver etc. Realisterne selv ønsker heller ikke at have noget at gøre med deres eksperimenterende kolleger. Da Saul Bellow i 1966 blev kontaktet af Thomas Pynchons daværende litterære agent Candida Donadio med henblik på at skrive en blurb til *The Crying of Lot 49*, svarede han kort og fyndigt: »Read it? Sure. Tout it? I doubt it«. ³⁰ Og da samme ærværdige og selvudnævnte repræsentant for realismen i 1976 modtog Nobelprisen i litteratur, holdt han en Nobel-tale, der i det store og hele gik ud på at positionere den ansvarlige og karakterdrevne realisme i en moralsk og æstetisk overlegen position i forhold til den legesyge postmodernisme.

Denne dybe kløft mellem postmodernismen og realismen medfører, at man som litteraturkritiker med speciale i amerikansk efterkrigslitteratur nærmest er tvunget til at vælge side. Med sin nærmest håndgribelige afsky for eksperimenterende forfattere som Pynchon, DeLillo og Wallace og sin lige så udtalte forkærlighed for realister som Roth og Bellow (og Tolstoj) udgør øjeblikkets vel mest velskrivende litteraturkritiker James Wood et godt – og lidt nedslående – eksempel på denne dikotomiserende tendens. Med Norman Mailers binære retorik fra essayet »The White Negro« (1957) er man *enten* »hip« *eller* »square«. Hvis man kan lide Thomas Pynchon, kan man ikke fordrage John Updike, og hvis man er vild med Philip Roth, hader man William Gaddis.

Da Tony Tanner udgav *City of Words*, havde opfattelsen af den eksperimenterende litteratur, der senere skulle blive kendt som postmodernismen, altså endnu ikke for alvor udkrystalliseret sig til en accepteret periodebetegnelse, og i fraværet af en klart defineret identitet for de eksperimenterende romaner forekom modsætningen til realismen heller ikke slet så udtalt, som den senere skulle blive. Som et resultat af denne grænseløshed kunne Tanner i sin gennemgang af efterkrigstidens amerikanske litteratur foretage nogle sammenligninger, der siden hen ville være blevet opfattet som en eklatant *faux pas* – som den litteraturkritiske ækvivalent til at slå en skid i svigermors fine dagligstue. I bogens tredje kapitel, »A Mode of Motion«, tillader han sig f.eks. at se Bellows realistiske *The Adventures of Augie March* og Joseph Hellers protopostmodernistiske *Catch-22* (1961) som manifestationer af det samme underliggende tematiske mønster – den konstante, nærmest frenetiske, bevægelse som et forsøg på at undslippe samfundets snærende konventioner og kontrolinstanser – og hans analyser af de to romaner udpeger altså ligheder, hvor eftertiden kun har set forskelle. De mellemliggende årtiers skarpe skillelinjer mellem realismen og postmodernismen til trods, vil jeg hævde, at Tanners metode med at søge efter genkommende mønstre i et heterogent materiale synes lige så relevant som nogensinde. På trods af receptionens og forfatternes egen iscenesættelse af en litterær skyttegravskrig mellem postmodernismen og realismen er der talrige

³⁰ Citeret i Mel Gussow: »Pynchon's Letters Nudge His Mask«, *New York Times*, 4. marts 1998, E8.

lighedspunkter mellem de to kombattanter – lighedspunkter, som årtiers grænsedragende forskningstradition til dels har gjort usynlige, men som Tanner i 1971 kunne identificere med sit uskyldige – men på ingen måde usofistikerede – blik.

Selv om man i forsøget på at karakterisere den amerikanske efterkrigslitteratur fra denne side af årtusindskiftet må skrive på en tætbeskrevet palimpsest snarere end på et ubeskrevet blad, vil jeg i denne afhandlings analyse af et af postmodernismens hovedværker bestræbe mig på at reaktualisere Tony Tanners lighedssøgende og uforudindtagede tilgang til analysearbejdet og den deraf afledte periodekarakteristik. Dette er ikke ensbetydende med at ignorere 30-40 års akkumuleret forskningstradition, men det indebærer, at man så at sige læser værkerne på *trods* og på *tværs* af accepterede kategoriseringer; at man bevidst prøver at lukke øjnene for den kanoniske postmodernismekonstruktion og til gengæld prøver at holde øjnene åbne for alle de detaljer, der normalt udgrænses af konstruktionen.

1.4.2 Gud findes i detaljen – Michel Foucaults genealogi

Forsøget på at reaktualisere Tony Tanners uhildede og induktive tilgang til den amerikanske efterkrigslitteratur indebærer altså, at man midt i alle de veletablerede litteraturhistoriske systemer evner at fastholde blikket på den enkelte uanselige detalje, og til det formål virker Foucaults begreb om *genealogien* – efter Tanner denne afhandlings andet store metodiske forbillede – som et oplagt sted at starte.

Genealogien er Foucaults store opgør med traditionel, narrativ historieskrivning. Foucault betragter ganske enkelt den narrative historieskrivning som en farlig foreteelse, idet den gennem sine mange fravalg foretager en forvrængende reduktion af vores fortid. Ved at bortskære størstedelen af fortiden og organisere resten som en fortælling, skaber historikeren en illusorisk kausalitet, der indgiver os følelsen af, at de historiske begivenheder logisk forbinder sig i deterministiske kæder af årsager og virkninger. Historikere som Hayden White betragter den narrative historieskrivnings frasortering af irrelevante detaljer som en kompleksitetsreduktion, der er absolut nødvendig, hvis vi skal identificere historiske udviklingsmønstre og på nogen måde uddrage en lære af vor kaotiske fortid, men Foucault kritiserer denne forestilling om fravalgets nødvendighed som arrogant og uansvarlig. Hvad nogle betragter som irrelevant, vil andre betragte som centralt, og i essayet »Nietzsche, Genealogy, History« (1971) skitserer Foucault en mere loyal og inklusiv tilgang til historieskrivningen.

Essayet er på overfladen blot en gennemgang af Nietzsches genealogi-begreb, men i løbet af gennemgangen trækkes der både fra og lægges til, og det endelige facit er umiskendeligt Foucaultsk. Ordet genealogi kommer fra det græske *genea* – slægt – og *logos* – lære. Ordets mest vante betydning er da også slægtshistorie, men Foucault udvider betydningen og betegner slet og ret

1. Introduktion

genealogien som en »lære om oprindelser«. Genealogiens opgave er ifølge Foucault at opløse sine studieobjekter, de historiske begivenheder, personer og skrifter, i de mange elementer, der konstituerer dem. Hvor den traditionelle Historie er syntetisk i sit forsøg på at samle divergerende elementer i én overskuelig struktur, der er genealogien strengt analytisk i sin insisteren på at rette undersøgelsen mod delen frem for helheden, mod det partikulære frem for det universelle. »Genealogy is gray, meticulous, and patiently documentary«, indleder Foucault sit essay, og han fortsætter:

[I]t must record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most unpromising places, in what we tend to feel is without history – in sentiments, love, conscience, instincts; it must be sensitive to their recurrence, not in order to trace the gradual curve of their evolution, but to isolate the different scenes where they engaged in different roles. Finally, genealogy must define even those instances where they are absent, the moment when they remained unrealized [...]. (Foucault 1977, 139-40)

Foucault ønsker at gøre op med den narrative historieskrivnings suprahistoriske, kompleksitetsreducerende blik på fortiden, med et differentierende blik, som afdækker og frisætter den komplekse mangfoldighed, der ligger og ulmer under enhver kunstigt udstanset totalitet, under enhver arrangeret fortælling – og, må vi tilføje, under enhver litterær periodebetegnelse. Til det formål er det nødvendigt at give afkald på det bekvemme olympiske perspektiv. Genealogens historiske analyser skrives midt fra begivenhederne, og denne immanente fortælleposition bevirker, at han hverken kan eller vil skelne mellem væsentligt og uvæsentligt, forgrund og baggrund. Alt trækkes frem i forgrunden i et detaljodemokrati, hvis omhyggelige inklusivitet er et modsvar til den traditionelle historikers hårdhændede frasortering af såkaldte irrelevante elementer. Kun ved at tage kompleksiteten og forvirringen på sig er det muligt at foretage en blot nogenlunde loyal afspejling af den mangfoldige og uoverskuelige virkelighed, ræsonnerer Foucault.

Genealogiens jordnære perspektiv medfører, at genealogen ikke skildrer fortiden *som* fortid, men som den nutid, den engang var. Det er mit håb, at det genealogiske perspektiv kan medvirke til, at Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* i analysen mest af alt tilnærmes som en frisk tekst, der skal analyseres, snarere end et kanoniseret postmodernistisk værk. Genealogens inklusive blik er pr. definition fordomsfrit, og det forekommer sandsynligt, at en genealogisk tilgang til analysen af Pynchons roman kan blotlægge nogle af de aspekter, der sædvanligvis udgrænses af postmodernismekonstruktionen.

Genealogiens største opgave er – ifølge Foucault – at danne et *counter-memory*, en modhistorie til de accepterede versioner af Historien, og denne afhandlings genlæsning af postmodernistisk amerikansk litteratur i almindelighed og Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* i særdeleshed skal

netop betragtes som en sådan genealogisk modhistorie til den kanoniske fremstilling af postmodernismen. I modsætning til Foucaults radikale modhistorier er min modhistorie om postmodernismen dog ikke så meget et forsøg på at *erstatte* den gængse postmodernismekonstruktion som at *supplere* den.

I det hele taget har jeg ikke i sinde at overtage Foucaults genealogiske metode ukritisk. Selv om min analyse vil være særdeles inspireret af Foucaults analytiske og kompleksitetsfrisættende inklusivitet, er Foucaults begreb om genealogien så dogmatisk og ufleksibelt, at han ender med at afskære sig selv fra nogle indsigter, som en mere pragmatisk tilgang til analysearbejdet ville muliggøre. I afhandlingens romananalyser vil jeg ganske vist bestræbe mig på at være 'omhyggelig og tålmodigt dokumentarisk', som Foucault foreskriver, men jeg vil samtidig forsøge at undgå at leve op til Foucaults fordring om at være 'grå'. Jeg vil heller ikke vægre mig så meget ved at postulere sammenhænge og identificere mønstre som Foucault. Hans ideelle genealog er strengt analytisk og opløser konsekvent sit analysemateriale i små bestanddele, men et komplet mønsterløst detaljodemokrati er hverken særligt oplysende eller særligt befordrende for videre dialog. Som Tony Tanner vil jeg insistere på værdien af at lede efter strukturligheder i et komplekst materiale, og så længe disse strukturligheder – reelle eller projicerede³¹ – ikke bliver for styrende for analysen, kan de kun bidrage til forståelsen af en given periode eller et givet værk (og ikke mindst til forståelsen af forholdet mellem perioden og værket). Afhandlingens metodiske register placerer sig altså et eller andet sted mellem Michel Foucaults strengt analytiske inklusivitet og Tony Tanners mere pragmatisk og lighedssøgende tilgang til litteraturhistorieskrivningen. Udgangspunktet for både Foucault og Tanner er induktivt, men hvor Foucaults omhyggelige genealog aldrig bevæger sig fra den konkrete detalje op på mere abstrakte niveauer, har Tony Tanner ikke så mange skrupler over at fremsætte generaliserende betragtninger på baggrund af den uhildede analyse.

1.4.3 Til forsvar for nærlæsningen

Forsøget på at overtage genealogiens inklusive blik (justeret gennem Tanners mere moderate – men ikke mindre induktive – briller) åbner for nogle nye muligheder i beskrivelsen af den postmodernistiske periode, men det sætter også nogle ufravigelige krav, ikke mindst til litteraturanalysens omfang og inklusivitet. Det medfører bl.a., at jeg ikke som Tony Tanner i *City of Words* kan tillade mig at fokusere på 20-25 forfattere og lige så mange værker. Det indebærer for den sags skyld også, at jeg ikke som Sara Danius kan gribe fat i tre monstrøse romaner. Det er et simpelt spørgsmål om omfang: Sideordnede analyser af flere forskellige værker ville, hvis analysernes om-

³¹ Meget mere om forskellen på reelle eller projicerede mønstre i fjerde kapitels diskussion af paranoiaen som fortolkningsredskab.

1. Introduktion

fang ellers skulle holdes inden for rimelighedens grænser, risikere at fokusere på de mest oplagte fællestræk i værkerne og ignorere andre, mindre synlige ligheder.³²

Afhandlingens fjerde – og længste – kapitel vil derfor fokusere på én enkelt roman, og oven i købet en særdeles kort roman.³³ *The Crying of Lot 49*s begrænsede omfang (183 sider i den amerikanske førsteudgave, 127 sider i den nuværende engelske paperback) gør det ganske enkelt muligt at gå mere grundigt til værks med analysen end f.eks. en komparativ analyse af postmodernistiske monstrøsiteter som *Gravity's Rainbow*, *JR*, *The Public Burning* og *Underworld* ville tillade. Selv en analyse af en enkelt af disse romaner skulle nødvendigvis – inden for de rammer, der sættes af denne afhandling – være mere selektiv end en analyse af *The Crying of Lot 49*, og der ville således blive flere elementer af disse værker, man måtte forbigå i tavshed. Der vil uvægerligt også være elementer af *The Crying of Lot 49*, som bliver frasorteret i min analyse af romanen, men på trods af denne uomgængelige frasortering vil jeg stadig hævde, at min analyse vil være mere inklusiv end tidligere analyser af romanen.³⁴ Og jeg vil samtidig argumentere for, at en sådan kvantitativ tilgang til analysen rent faktisk kan gøre en kvalitativ forskel – ikke nødvendigvis i argumentativ elegance eller retorisk overtalelseskraft, men i fortolkningsmæssig ansvarlighed i forhold til det enkelte analyserede værk.

Ved at stille skarpt på en enkelt kanoniseret postmodernistisk roman og forsøge at pege den interpretative lommelygte ud i de dunkle afkroge af værket, der sædvanligvis efterlades i mørke, er det min tese, at man kan give et mindst lige så dækkende billede af postmodernismens sammensatte natur som gennem en mere selektiv og overfladisk analyse af flere værker. Den analytiske inklusivitet i kapitlet om *The Crying of Lot 49* og postmodernismen tillader os *både* at komme omkring, hvad man kan betegne som de sædvanlige postmodernistiske interesser (ironi, metafiktion, uvished, destabilisering af diskursive niveauer, etc.), og at fokusere på nogle af de normalt underbelyste områder, der ikke blot er en del af Pynchons roman, men af den postmodernistiske lit-

³² Dette er for så vidt fremgangsmåden i afhandlingens kapitel om postironisk litteratur, hvor analyserne af hhv. David Foster Wallaces *Infinite Jest* og Jonathan Franzens *The Corrections* fremdrager nogle af de mest oplagte fællestræk ved de to værker. Det primære sigte i andet kapitel er at opridse konturerne af en ny og hidtil ubeskrevet litterær bevægelse, samt at diskutere denne bevægelses komplekse forhold til postmodernismen, men denne dagsorden afskærer klart analyserne fra for alvor at komme i dybden med de to værker og dér måske opdage andre væsentlige fællestræk. Det arbejde vil jeg imidlertid trygt overlade til kommende generationer af litteraturkritikere (eller måske knap så trygt, hvis tendensen fra den overfladiske postmodernismereception bliver ført videre).

³³ Valget af én enkelt roman har den fordel, at analysen ikke behøver at være så selektiv som ellers, men det stiller samtidig meget store krav til den forhåndsselektion, det er at vælge én roman ud af en mangfoldig periode. I afhandlingens fjerde kapitel vil jeg gøre nærmere rede for de selektionskriterier, der har ligget til grund for valget af netop *The Crying of Lot 49*.

³⁴ Med enkelte undtagelser findes der endnu ingen boglange monografier om *The Crying of Lot 49*. Med sine 119 sider er Georgiana M. M. Colvilles *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49* (1988) det nærmeste, man kommer på en lang og udfoldet analyse af romanen, mens J. Kerry Grants 154 sider lange *A Companion to The Crying of Lot 49* (1994) først og fremmest er en opsummering af tidligere analyser og således ikke bidrager med nogle originale indsigter – det er dog stadig en nyttig bog, især for de læsere, der første gang stifter bekendtskab med romanen.

teratur som sådan. Den genealogisk inspirerede inklusivitet – en fordring der, som vi skal se, også sættes af *The Crying of Lot 49* selv – er i sidste ende ikke bare en *metodisk* fordring, men også en *etisk* fordring, som alt for mange periodiske konstruktioner af postmodernismen ikke har taget på sig i tilstrækkelig grad.

Selvfølgelig kan *The Crying of Lot 49* – hvor repræsentativ den end måtte være – trods alt ikke bære så stor en bevisbyrde alene. Pynchons roman fra 1966 vil derfor fungere som det centrale knudepunkt i kapitlet om postmodernismen, men analysen af *The Crying of Lot 49* vil løbende blive suppleret med talrige afstikkere til andre værker fra postmodernismens kulturelle netværk, samt til mange af de forskellige teoretiske tilgange til det postmoderne, som det er et af afhandlingens hovedmål at kortlægge, korrigere og supplere. Målet for analysen er på mange måder at tegne et overordnet portræt af en litterær periode gennem en tekstnær og omfattende analyse af én enkelt roman, men for at underbygge portrættet lidt finder jeg det nødvendigt at substantiere mine generaliseringer ved løbende at inddrage andre eksempler fra perioden.³⁵ Snarere end at sprede analysen for alle vinde vil disse omveje til romanens kulturelle og historiske kontekst forhåbentlig samle sig om analysen og give den større masse, samtidig med at de underbygger påstanden om, at receptionens blinde punkter ikke bare gælder for *The Crying of Lot 49*, men for postmodernismen som sådan.

Udpegningen af receptionens blinde punkter i forhold til postmodernismen vil samtidig godtgøre, at postironikernes kritik af den postmodernistiske litteratur på mange måder skyder forbi målet. Dette forhold trækker på ingen måder noget fra postironikernes stærke bidrag til moderne amerikansk litteratur, men det viser dog, at de to litterære landskaber, jeg tegner et billede af i afhandlingens andet og fjerde kapitel – postironien og postmodernismen – har så mange lighedspunkter, at de i en vis forstand er det samme landskab.

Afhandlingens overordnede sigte er i sidste ende at bidrage til en mere nuanceret forståelse af postmodernismen og dens senere udløbere. I modsætning til f.eks. Anne Borup, der i sin afhandling forsøger at revidere den fremherskende modernismeopfattelse ved at føje hidtil marginaliserede værker til den modernistiske kanon, vil jeg forsøge at revidere postmodernismekonstruktion indefra, uden at føje nye værker til den postmodernistiske materialekanon og uden at forkaste den hidtidige konstruktion. 'Postmodernismen' er nu engang den arkitektoniske konstruktion, vi må acceptere at bevæge os rundt i, og snarere end at rive den ned til grunden vil jeg med mine analyser af Wallace, Franzen og ikke mindst Pynchon forsøge at forstærke den indefra, lappe de værste huller og gøre den mere beboelig for alle.

³⁵ Disse eksempler vil ofte blive henvist til fodnoter som denne. Afhandlingen har mange og lange fodnoter, der først og fremmest må ses som en indfrielse af Foucaults beskrivelse af genealogien som 'tålmodig og omhyggeligt dokumentarisk'. Gennem deres mange analogier og eksempler tjener fodnoterne til at kortlægge den kulturelle kontekst og udbygge portrættet af den postmodernistiske og den postironiske periode.

2. Postironisk litteratur

I løbet af de seneste 10-15 år er der dukket en bemærkelsesværdig ny bevægelse frem i amerikansk litteratur; en bevægelse, der ønsker at gøre op med 60'ernes og 70'ernes postmodernistiske og ironiske litteratur og skabe en ny, tidssvarende fiktion. Denne nye fiktion begyndte allerede at røre på sig omkring 1990, men det var først fra midten af 90'erne, at den for alvor begyndte at gøre sig bemærket. Forfatterne i denne nye bevægelse udviser så mange fællestræk, at man uden problemer kan indregne dem under samme genrebetegnelse, men samtidig er bevægelsen endnu så forholdsvist ny, at der ikke er opstået konsensus om, *hvad* man egentlig skal kalde dette fællesskab af forfattere. I den forstand minder den aktuelle situation om de tidlige 60'ere, hvor forfattere som Thomas Pynchon, Joseph Heller, John Barth og Kurt Vonnegut pludselig begyndte at skrive en ny slags fiktion, der med sort humor indfangede og beskrev den tumultuariske samtid. I begyndelsen havde denne nye fiktion stort set lige så mange navne, som den havde udøvere, og den blev således bl.a. kaldt »Black Humor Fiction«, »Sour Satire« og »Gallows Humor«. Først omkring 1980 opstod der en generel konsensus om slet og ret at kalde bevægelsen *postmodernisme* – et navn, der siden har hængt ved.

Den aktuelle litterære bevægelse, der bl.a. tæller forfattere som David Foster Wallace (f. 1962), Jonathan Franzen (f. 1959), Rick Moody (f. 1961), Jeffrey Eugenides (f. 1960) og Dave Eggers (f. 1970), har foreløbig også akkumuleret en stribe forskellige navne, men ingen af dem er særligt præcise, og ingen af dem har endnu bidt sig fast som et vedtaget prædikat for bevægelsen. To af de navne, der har optrådt med lidt hyppigere frekvens end andre, er *metametafiktion* og *postpostmodernisme*.³⁶ Fordoblingen af præfikset peger i begge tilfælde på, at den nye bevægelse i en eller anden forstand forholder sig til de postmoderne forgængere. Betegnelsen »metametafiktion« antyder, at den nye litteratur tematiserer metafiktionen på samme måde som metafiktionen selv tematiserede fiktionen. Denne observation er i og for sig ganske rammende for nogle af de tidlige værker i bevægelsen, men de senere år er den eksplicitte kritik af metafiktionen blevet nedtonet og udfaset af bevægelsen, og metametafiktion kan ikke længere anses for at være en dækkende betegnelse (heldigvis, fristes man til at sige: det er jo ikke ligefrem en mundret eller elegant term). »Postpostmodernismen« er som betegnelse på sin vis mere dækkende, men samtidig også mere intetsigende: den indikerer jo egentlig blot, at bevægelsen følger *efter* postmodernismen, på samme måde som postmodernismen fulgte efter modernismen. Det skal retfærdigvis siges, at begrebet postmodernisme rummer andet og mere end blot en påpegning af temporal succession: postmo-

³⁶ I sit interview med David Foster Wallace betegner Larry McCaffery visse af novellerne i Wallaces novellesamling *Girl With Curious Hair* (1989) som »meta-metafiction« (McCaffery 1993, 142). På omslaget af selv samme novellesamling skriver forlaget, at »The stories in [...] *Girl With Curious Hair* could represent an early flowering of post-postmodernism« - en betegnelse, der går igen i f.eks. Robert McLaughlins essay om Franzen, Wallace, m.fl.: »Post-Postmodern Discontent« (McLaughlin 2004).

dernismen følger ikke bare efter modernismen, den forholder sig også til den – den tematiserer, diskuterer og korrigerer den, og fungerer således som meget mere end blot næste punkt på den litterære tidslinje. Imidlertid er betegnelsen postpostmodernisme i bund og grund en noget fantasiløs falliterklæring, der blot betragter litteraturen som et resultat af det forudgående, og som ikke så meget som antyder, hvori det postpostmodernes kritik af det postmoderne skulle bestå. Desuden giver betegnelsen bange anelser om, hvad 2030'ernes litteratur mon vil blive kendt som: det *postpostpostmoderne*?

I en artikel fra foråret 2001³⁷ foreslog jeg at kalde denne nye litteratur for den *postironiske* litteratur, og det er også denne betegnelse, jeg vil anvende i det følgende.³⁸ Denne betegnelse rummer ganske vist stadig et »post-«, men i forhold til de to andre betegnelser er der trods alt skåret 50% ned på præfikserne. Desuden indikerer min betegnelse i højere grad, *hvad* den nye litterære bevægelse finder kritisabelt ved postmodernismen (og hvad den gør ved det). Betegnelsen »postironisk« kombinerer således den simple beskrivelse af en temporal succession (hvornår?) med en antydning af bevægelsens mere specifikke fokus (hvad?). Det skal allerede nu understreges, at den postironiske korrektion af postmodernismen rummer andet og mere end en kritik af postmoderne ironi, men jeg vil samtidig hævde, at netop ironien var en af de udløsende faktorer for opgøret med postmodernismen, og at opgøret med ironien stadig konstituerer et af de helt centrale projekter for den nye forfattergeneration.

Selv om det er alment accepteret at opfatte denne nye forfattergeneration som en nogenlunde sammenhængende litterær bevægelse,³⁹ er der endnu ikke gjort grundige og akademisk vederhæftige forsøg på at identificere og beskrive de elementer, der konstituerer det postironiske.⁴⁰ Slægtskabet mellem de forskellige postironiske forfattere er ikke til at tage fejl af, men det er måske

³⁷ Tore Rye Andersen: »Ned med oprøret! – David Foster Wallace og det postironiske«, pp. 13-25 in *Passage 37*, forår 2001.

³⁸ Jeg har lånt udtrykket »postironisk« fra Thomas Pynchon, der i en *blurb* fra 2000 kalder Emily Bartons roman *The Testament of Yves Gundron* for »Blessedly post-ironic«. Bartons roman blev udgivet d. 1. januar 2000, og Pynchons medfølgende *blurb* kan således med lidt god vilje siges at indvarsle et nyt årtusind.

Siden har andre forfattere og litterater forsøgt at tage æren for at have opfundet udtrykket »postironisk«. Amerikanske Alex Shakar anvender således udtrykket i romanen *The Savage Girl* fra oktober 2001 (næsten to år efter Pynchon og et halvt år efter min artikel), og da journalister i interviews adspurgte ham om denne betegnelse, var han ikke sen til at tage æren for den. I skandinavisk kontekst har Sverige allerede nogle år diskuteret det postironiske (hvis man googler »postironisk« får man en del svenske hits). Det nu hedengangne svenske Internettidsskrift *Banan* bragte i nr. 18 (september 2001) et såkaldt »postironisk manifest«, og dette manifest har øjensynligt været med til at gøre det postironiske til en del af det svenske vokabularium. Bladets redaktør, Maxim Grigoriev, har ligeledes i et interview forsøgt at tage æren for at have opfundet betegnelsen, men jeg har ikke været i stand til at verificere tidligere forekomster af begrebet end Pynchons *blurb*. Hvad enten Pynchon er den sande opfinder eller ej (og sandsynligheden er stor for, at man på et senere tidspunkt vil kunne spore begrebet længere tilbage i tiden), så peger den mere eller mindre samtidige forekomst af begrebet i forskellige sammenhænge på, at det griber fat i et eller andet væsentligt i tidsånden.

³⁹ I boganmeldelser o.l. nævnes forfatterne ofte i samme åndedrag, som en vedtaget enhed.

⁴⁰ Undtagelser er min egen artikel fra 2001 samt McLaughlin 2004, men i det følgende vil jeg arbejde på en noget større skala end disse artiklers 15 sider.

netop de åbenbare forbindelser mellem forfattere som Wallace, Franzen og Moody, der har sat en stopper for mere systematiske beskrivelser af lighederne imellem dem. Forfatterne er åbenlyst i familie med hinanden, og så er der jo ingen grund til at gøre mere ud af det, synes logikken at være.

I det følgende skal jeg prøve at råde bod på denne lakune i receptionen af den nyeste amerikanske litteratur og foretage en grundig afsøgning af det postironiske litterære felt. Jeg vil tage udgangspunkt i de to vigtigste postironiske forfattere, David Foster Wallace og Jonathan Franzen, og med afsæt i analyser af deres hovedværker og litterære programerklæringer vil jeg opstille en forsøgsvis typologi over den postironiske litteratur – *forsøgsvis* fordi det postironiske endnu er i sin vorden, og *typologi* fordi bevægelsen udviser så mange fællestræk, at den allerede nu kan beskrives systematisk. Undervejs vil jeg pege på, i *hvor* høj grad den postironiske litteratur er præget af opgøret med postmodernismen, og jeg vil samtidig antyde, at dette opgør til dels beror på en reduktiv opfattelse af den postmodernistiske litteratur. Denne pointe vil dog først blive foldet helt ud i afhandlingens sidste kapitel.

Foreløbig skal vi se på arnestedet for det postironiske, den amerikanske forfatter:

2.1. David Foster Wallace

I kortromanen *Westward the Course of Empire Takes Its Way* fra 1989 kan man læse, hvordan den anerkendte postmoderne forfatter og *Creative Writing*-underviser Professor Ambrose (en meget slet forklædt John Barth) samarbejder med McDonald's reklamedirektør om at åbne en landsdækkende kæde af Funhouse-diskoteker. Foretagendets navn refererer naturligvis til John Barths metafiktionelle novellesamling *Lost in the Funhouse* (1968), og kortromanen handler således om, hvordan den i udgangspunktet kapitalfjendske postmodernisme selv er blevet indoptaget af kommercielle interesser.

Forfatteren til *Westward the Course of Empire Takes Its Way* er amerikaneren David Foster Wallace, der herhjemme er stort set ukendt,⁴¹ men som i hjemlandet fremstår som en af sin generations førende forfattere. Wallace er født i 1962 og er foregangsmand i det aktuelle amerikanske opgør med postmodernismen. Det stod ellers ikke skrevet i kortene, at netop Wallace skulle være primus motor i et sådant æstetisk opgør. Han debuterede nemlig i 1987 med en på alle måder rendyrket postmodernistisk roman, *The Broom of the System*, der artigt førte arven fra de postmoderne patriarker videre. Debutromanen beskrev således på farceagtig vis en ung, ensom kvindes uindfrieede quest efter sandheden mellem diverse sammensværgelser, alt imens den kredsede om temaer som sprog, fremmedgørelse, stumhed og kommunikation. Det lød mildest talt velkendt for størstedelen

⁴¹ Den hidtil eneste tekst af Wallace, der er oversat til dansk, er mig bekendt novellen »Octet«, der blev trykt i *Passage* 37 i en oversættelse af Claus Bech.

af anmelderne, der om ikke ligefrem beskyldte romanen for at være et plagiat af Pynchons *The Crying of Lot 49*, så dog i hvert fald fandt, skal vi sige, 'mange ligheder' mellem de to romaner.⁴² Sammenligningen med Pynchon har til Wallaces store fortrydelse hængt ved lige siden (som den for øvrigt har gjort det med størstedelen af Wallaces generationsfæller. T. S. Eliots ambivalente ord om Joyces *Ulysses*: »It is the book to which we are all indebted and from which none of us can escape« synes lige så applikerbare på forholdet mellem *Gravity's Rainbow* eller *The Crying of Lot 49* og Wallaces generation).

The Broom of the System er i og for sig en glimrende roman, hvis Wittgenstein-inspirerede undersøgelse af forholdet mellem sprog og sandhed formår at kombinere det underholdende med det indsigtfulde. Imidlertid følger den ikke rigtig noget nyt til det postmoderne bagkatalog af lignende værker, og hvis Wallace med sin debutroman ønskede at gøre en æstetisk forskel, må man konstatere, at projektet slog fejl. Trods sin ferne udførelse rummer romanen hverken formelle eller tematiske nyskabelser i forhold til en roman som Don DeLillos *The Names* (1982).

Wallaces debut blev fulgt op to år senere med novellesamlingen *Girl With Curious Hair* (1989). Samlingen rummer 10 tekster, og de 9 første tekster tager tråden fra *The Broom of the System* op. Der er ganske vist enkelte ansatser til en kritik af postmodernismens virkemidler. Novellen »My Appearance« handler således om en skuespillerinde, der skal optræde i David Lettermans hyperironiske talkshow, og som er bange for at blive gjort til grin. Som enhver, der har set blot 5 minutter af Letterman, vil vide, er denne frygt ikke ubegrundet: ironisk latterliggørelse snarere end genuin interesse for gæsternes gøren og laden synes at være selve programmets eksistensberettigelse, og som en garvet tv-seer har den unge skuespillerinde afkodet dette. Hun lægger derfor sammen med sin mand en indviklet strategi, der går ud på at gøre sig selv til grin, før Letterman kan nå at gøre det; at anlægge en selvironisk attitude, der kan foregribe Lettermans ironiske stormangreb og dermed tage tænderne ud af hans vigtigste våben.

Jeg skal ikke komme nærmere ind på de katastrofale følger af denne strategi her, men blot konstatere, at novellens fokus på ironien som en tyrannisk snarere end en frisættende retorisk modus giver de første anelser om, hvor Wallace prøver at bevæge sig hen med sine tekster. »My Appearance« er dog selv i bund og grund en ironisk udlevering af skuespillerinden såvel som Letterman, så på det formelle plan formår den ikke at løsrive sig fra den modus, den kritiserer gennem selve handlingen.

⁴² Se bl.a. Michiko Kakutanis anmeldelse af romanen i *New York Times* (27. december 1986, Section 1, p. 14). Wallace har siden i interviews udtrykt sin fortørnelse over de mange sammenligninger med *The Crying of Lot 49* (se bl.a. Wiley 1997), men når man læser, hvad Wallaces eget forlag skrev på smudsomslaget af den sjældne førsteudgave af *The Broom of the System* (førsteoplaget af hardcover-udgaven var kun 1300 eksemplarer), kan man dårligt fortænke anmelderne i at tænke i de baner: »The inventiveness, reach, and fine disdain for 'reality' of this novel will remind many readers of the work of John Irving, Vladimir Nabokov, John Barth, and especially the Thomas Pynchon of *The Crying of Lot 49*«. Det er vist det, man kalder en selvopfyldende profeti.

Det forholder sig imidlertid ganske anderledes med novellesamlingens sidste tekst, den før-omtalte kortroman *Westward the Course of Empire Takes Its Way*. Denne tekst virker nærmest som en slags addendum til resten af novellesamlingen, som en æstetisk eftertanke, der formår, hvad resten af novellerne ikke gør. Her synes der for alvor at snige sig en markant modstand mod postmodernismen ind, og teksten indgår ikke så problemfrit som Wallaces tidligere produktion i kongerækken af postmoderne værker. Kortromanen markerer en udtalt opposition, en intention om at korrigere de seneste 20-30 års litterære anstrengelser, og som sådan kan *Westward* siges at udgøre det første eksempel på en postironisk litteratur.

2.1.1. »Go West, young man«

Opgøret med postmodernismen udspiller sig langs flere akser i *Westward*. Wallace er både ude i et kulturkritisk og et poetologisk ærinde, og hans faderopgør med de postmoderne patriarker sættes derfor ind på flere fronter.

I kolofonen til novellesamlingen kan man læse, at »Parts of *Westward the Course of Empire Takes Its Way* are written in the margins of John Barth's 'Lost in the Funhouse'«⁴³, og det bliver hurtigt tydeligt, at berøringsfladerne mellem Barths klassiske metafiktive novelle og Wallaces kortroman er mange.

Barths novelle handler om, hvordan hovedpersonen Ambrose (Barths forfatter-alter ego) beslutter sig for at blive forfatter, alt imens han kæmper med de sædvanlige pubertære problemer (akavet kropsbevidsthed, spirende seksuel interesse for det modsatte køn, etc.). I den forstand er »Lost in the Funhouse« en dobbelt *coming of age*-historie, der fokuserer på en kropslig/mental såvel som en æstetisk modningsproces. På det rent handlingsmæssige plan skildrer novellen en familieudflugt til Ocean City, hvor de seksuelle spændinger mellem de tre voksne (Ambroses far, mor og onkel Karl) spejles i de lidt mere uskyldige, men ikke desto mindre stadig meget tydelige, seksuelle spændinger mellem de tre børn/unge (Ambrose, hans bror Peter og kusinen Magda, der svulmer på alle de rigtige steder). Flettet ind i denne forholdsvist traditionelle opvæksthistorie er en serie refleksioner over selve det at skrive, både i form af almene teoretiske betragtninger over forskellige litterære greb, og i form af mere specifikke overvejelser om udformningen af selve den historie, vi sidder og læser. Selv om niveauerne i novellen er klart adskilte, griber de alligevel analogisk ind i hinanden, idet der sættes ligheder mellem Ambroses kropslige modning, hans udvikling som forfatter, og selve historiens tilblivelse.

»Lost in the Funhouse« er et stykke klassisk metafiktion (om end de realhistoriske henvisninger til krigstidens Maryland forankrer novellen i andet og mere end inter- og intratekstuelle referencer), og som sådan udgør den et naturligt afsæt for Wallaces opgør med den metafiktive

⁴³ Wallace 1989, kolofon.

introspektion. *Westward* har også seks hovedpersoner (inkl. Ambrose, der dog i Wallaces tekst indimellem klæder sig ud som Magda), og ligesom Barths hovedpersoner er de på biludflugt. De personlige relationer hos Wallace er ligeledes præget af seksuelle spændinger, og de unge mænd i hans fortælling plages også af en akavet kropsbevidsthed. Endelig går også Barths skrifttematiske refleksioner igen hos Wallace, i form af små kapitler med overskrifter som »A Really Blatant and Intrusive Interruption«, hvor fortælleren og den *creative writing*-studerende Mark Nechtr (der muligvis er én og samme person) udbreder sig om forholdet mellem metafiktion og realisme.

Her hører lighederne til gengæld også op. Hvor Barth primært skitserede en udviklingshistorie på flere niveauer, er Wallaces tekst først og fremmest en forfaldshistorie, der skildrer, hvordan den i udgangspunktet rebelske postmodernistiske impuls er blevet koopteret af en altædende konsumkultur. De seks hovedpersoner er alle på vej til lanceringen af Professor Ambroses landsdækkende kæde af Funhouse-diskoteker, en begivenhed, der på opportun vis afholdes samtidig med en genforening af alle de skuespillere og statister, der nogensinde har medvirket i en McDonald's-reklame: i sandhed et kataklysmisk kommercielt arrangement! Implikationen er naturligvis, at Professor Ambrose (og den introspektive postmodernisme, han i Wallaces kortroman står for) har solgt ud og opgivet enhver form for kunstnerisk integritet. Hvad enten man var tilhænger eller modstander af Barths/Ambroses metafiktive dagsorden i 60'erne, så måtte man dog respektere den som en genuin kunstnerisk dagsorden, der ønskede at rokke ved nogle indgroede vaner.

I *Westward* er denne dagsorden imidlertid blevet en udvandet parodi på sig selv. Wallace skildrer et senkapitalistisk samfund, hvor konsumerismen og reklameindustrien spreder sig og flyder sammen med ikke alene mainstreamkulturens underholdningsindustri, men også – mere fatalt – med finkulturen.

Hvor ildevarslende moderne sammenflydningen af reklameindustrien og den seriøse litteratur end kan forekomme, synes kortromanen at antyde, at forbindelsen altid har været latent til stede. Reklamemanden J. D. Steelritter fortæller sine medpassagerer, at de vigtigste menneskelige følelser for reklameindustrien altid har været frygt og begær. På ét niveau er reklamebranchen afhængig af disse følelser og prøver at hægte sig fast på dem som en parasit. På et andet niveau er reklameindustrien selv med til at skabe og definere forbrugerens frygt og begær gennem de signaler, den kommunikerer (337-41). Alt dette er selvfølgelig velkendte kapitalkritiske pointer, der efterhånden højst kan fremmane et resigneret skuldertræk. Mere interessant bliver det derfor, da Mark Nechtr få sider senere reflekterer over den litterære fiktions vigtigste virkemidler og når frem til, at den spiller på præcis de samme tangenter i læseren som reklamebranchen (346-47). Hvis der ikke ligefrem sættes lighedstegn mellem reklamer og litterær fiktion her, så peges der dog på nogle fælles fortælletekniske greb, der får postmodernismens sammensmeltning med forbrugerkulturen til at fremstå knap så overraskende (om end ikke mindre bekymrende).

2. Postironisk litteratur

Hvad enten de flydende grænser mellem mainstreamkulturen og finkulturen lader sig forklare ved fælles fortælletekniske dna-strenger eller ej, så står det dog klart, at Wallace finder konvergensen yderst problematisk; en pointe, han siden er vendt tilbage til i essays og interviews, og som jeg senere i dette kapitel skal uddybe.

Wallaces opgør med postmodernismen bevæger sig som sagt ad flere akser i *Westward the Course of Empire Takes Its Way*. Ud over den satiriske udlevering af Ambrose, der giver køb på alle sine æstetiske principper i jagten på ussel mammon, rummer Wallaces tekst en serie poetologiske refleksioner, der retter et kritisk blik mod metafiktionen.

Det er ikke helt klart, om disse refleksioner kan tilskrives fortælleren, eller om de fokaliseres gennem Professor Ambroses ambitiøse studerende Mark Nechtr (og som sagt er der tekstlige indici på, at fortælleren og Mark Nechtr er én og samme person). Under alle omstændigheder udgør de en løbende kommentar til selve kortromanens udformning, modus, genre osv., og som sådan har de klare affiniteter til refleksionerne i »Lost in the Funhouse« og til metafiktion i det hele taget. Der er dog en afgørende forskel: Hvor de selvrefleksive kommentarer i metafiktion først og fremmest tjener til at blotlægge konventionerne i traditionel realistisk fiktion⁴⁴ og bryde illusionen af, at vi læser noget *virkeligt*, da tilsigter de selvrefleksive kommentarer i Wallaces tekst at blotlægge metafiktionens *egne* konventioner. 60'ernes metafiktion var måske innovativ og normbrydende, da den oprindeligt blev publiceret, men den har ikke formået at forny sig og er efterhånden blevet en norm i sig selv; en velafprøvet konvention hvis innovative potentiale for længst er forlagt. Fortælleren argumenterer således for, at metafiktionen er en omgang »naïve baloney-laced shit, resting on just as many 'undisclosed assumptions' as the 'realistic' fiction metafiction would try to 'debunk'« (*Westward*, 265).

Mark Nechtr sætter sig for at skrive en ny slags fiktion, som en vej ud af metafiktionens solipsistiske spejlkabinetter. I modsætning til »Lost in the Funhouse«s simulakrer af kærlighed og begær skulle en sådan fiktion skrives på et virkeligt begær, på en virkelig kærlighed til læseren: »A story, just maybe, should treat the reader like it wants to... well, fuck him [...] Make the reader a lover, who wants to be inside. Then do him« (*Westward*, 331). Metaforikken uddybes på de følgende sider:

Mark Nechtr desires, some distant hard-earned day, to write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die. [...] The stuff would probably use metafiction as a bright smiling disguise, a harmless floppy-shoed costume, because meta-

⁴⁴ En kategori, der – som vi skal se i de kommende kapitler – ikke lader sig afgrænse så klart og uproblematisk, som metafiktionen foregiver.

fiction is safe to read, familiar as syndication; and no victim is as delicious as the one who smiles in relief at your familiar approach. (Ibid., 332-33)

Selv om der hersker en vis signalforvirring i ovenstående citater – vil denne nye type fiktion bolle dig eller slå dig ihjel? – kan man dog spore en gennemgående ambition om at *trænge igennem* til læseren, hvad enten det så foregår via Eros eller Thanatos. Den traditionelle metafiktion kan pga. sin køligt abstrakte natur ikke for alvor røre sin læser, argumenteres der, og som et modbillede til denne kølige abstraktion prøver Wallaces fortæller at etablere et kropsligt og tidsligt nærvær, der i højere grad involverer læseren. Dette sker gennem en hyppig brug af de deiktiske markører 'here' og 'now',⁴⁵ samt en insisteren på, at det vi læser ikke er fiktion, men *virkelighed*. Efter en af tekstens mange såkaldte 'interruptions', hvor Mark reflekterer over, hvorledes man kan gøre op med metafiktionen, følger f.eks. denne underoverskrift:

I LIED: THREE REASONS WHY THE ABOVE WAS NOT REALLY AN INTERRUPTION, BECAUSE THIS ISN'T THE SORT OF FICTION THAT CAN BE INTERRUPTED, BECAUSE IT'S NOT FICTION, BUT REAL AND TRUE AND RIGHT NOW (*Westward*, 334)

Det bliver efterhånden klart, hvordan *Westward* ligesom sin metafiktive sparringspartner opererer på flere niveauer. På ét plan er historien en forholdsvis realistisk roman om en rejse; på et andet niveau er den en serie refleksioner over selve det at skrive, med særligt henblik på at tage afstand fra litterære forgængere; og på et tredje plan udgør den samlede historie i sig selv et eksempel på den nye type litteratur, der skitseres i metarefleksionerne. »Lost in the Funhouse« reflekterer over realismens konventioner og er i selve sin form et opgør med disse konventioner, mens *Westward* på sin side reflekterer over metafiktionens konventioner, samtidig med at den på det formelle plan også gør op med disse konventioner.

Der synes dog at være en afgørende forskel på Barths og Wallaces æstetiske opgør: Hvor Barths novelle vanskeligt kan beskyldes for at være særlig realistisk, må man konstatere, at Wallaces tekst med megen ret kan beskyldes for selv at være metafiktiv, og derfor i bund og grund blot reproducerer de formelle greb, den foregiver at gøre op med. Som det fremgår af et af de foregående citater, er det en bevidst strategi fra Wallaces side at bruge metafiktionen som en »bright disguise« for sit angreb, så han må siges ikke blot at være selvbevidst, men bevidst om denne selvbevidsthed, og yderligere bevidst om denne selvbevidste selvbevidsthed, osv. Wallace er den første, men langt fra den eneste, i sin generation, der arbejder med sådanne nærmest selvfortærende spi-

⁴⁵ Disse deiktiske markører optræder med bemærkelsesværdig hyppig frekvens i postironisk litteratur. Værd er det dog også at notere sig, at Pynchons *Gravity's Rainbow* repræsenterer en lige så udstrakt brug af disse tilstedeværelsesmarkører.

raler af selvrefleksion. Dave Eggers (f. 1970) har således forsynet sin genrekrydsende roman/memoirer *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000) med et sæt indledende retningslinjer for, hvordan bogen bør læses. Særligt sigende er regel C.2:

THE KNOWINGNESS ABOUT THE BOOK'S SELF-CONSCIOUSNESS ASPECT

While the author is self-conscious about being self-referential, he is also knowing about that self-conscious self-referentiality. Further, and if you're one of those people who can tell what's going to happen before it actually happens, you've predicted the next element here: he also plans to be clearly, obviously aware of his knowingness about his self-consciousness of self-referentiality. Further, he is fully cognizant, way ahead of you, in terms of knowing about and fully admitting the gimmickry inherent in all this, and will preempt your claim of the book's irrelevance due to said gimmickry by saying that the gimmickry is simply a device, a defense, to obscure the black, blinding, murderous rage and sorrow at the core of this whole story, which is both too black and blinding to look at – *avert...your...eyes!* (Eggers, xxx)

De selvbevidste selvrefleksioner udelukker altså ikke en begsort kerne af virkelighed, argumenterer forfattere som Wallace og Eggers.⁴⁶ *Westwards* æstetiske korrektion af postmoderne metafiktion foregår dels gennem inklusionen af ironifri passager, der indtrængende insisterer på at være virkelige, dels gennem passager, hvor postmodernismens retoriske våben – ironisk selvbevidsthed – rettes mod den selv. Ved at applicere selvbevidsthed på selvbevidsthed fremhæver Wallace den apori, der lurder på bunden af al metafiktion, og viser, hvordan begreberne i sidste ende kan implodere under egen vægt.

De to forskellige strategier – ironifri passager og hyperselvbevidste passager – adskiller sig milevidt fra hinanden, men samtidig er de også meget afhængige af hinanden. En rendyrket meta-metafiktion ville segne under egen vægt, og dens dekonstruktive underminering af metafiktionen ville i sin mangel på konstruktive alternativer højst udløse et indforstået fnis eller to hos læseren. De ironi- og metafri passager har imidlertid lige så svært ved at stå på egen ben, da de i deres egen ret på mange måder kan klandres for at udgøre en litteraturhistorisk regression til en naiv realisme. I sin kombination af de to strategier skaber Wallace en synergistisk effekt, hvor de indtrængende realistiske passager opstiller et alternativ til metametafiktionen, samtidig med at de netop på grund af de metametafiktive zoner fremstår som et gennemreflekteret fremskridt snarere end en naiv regression.⁴⁷

⁴⁶ Eggers måske med endnu større ret end Wallace: Eggers' bog handler om, hvordan han inden for en enkelt måned mistede begge sine forældre til urelaterede kræftsygdomme, og derefter som umoden 20-årig stod med ansvaret for at opdrage sin 8-årige lillebror. På den baggrund klinger Eggers' påstand om en ureducerbar sorg i hjertet af hans fortælling knap så hult som Wallaces stædige insisteren på, at han fortæller virkeligheden, indimellem kan gøre.

⁴⁷ Andre postironiske forfattere, som f.eks. Rick Moody og Jonathan Franzen, har siden nydt godt af Wallaces pionerarbejde. I deres seneste romaner har de nedtonet de selvrefleksive elementer til fordel for en ligefrem realisme, der uden Wallaces forudgående insisteren på nødvendigheden af realismens genkomst kunne have fremstået direkte naiv og

Imidlertid må man konstatere, at den implosion, Wallace ønsker at fremkalde i de metametafiktive passager, er så effektiv, at den også river de prætenderede 'virkelige' passager med sig ned i det selvrefleksive hængedynd. Fortælleren/Mark Nechtr kommer ikke for alvor ud over rampen i Wallaces kortroman, hvilket nok primært skal tilskrives fortællingens meta-metafiktive natur. Jo mere, fortælleren insisterer på, at det han skriver ikke er metafiktion, jo tættere strammer han det metafiktive garn om sig selv, i en sådan grad at enhver intention om at etablere en ureducerbar kerne af patos kvæles i fødslen. Wallaces synes så forhippet på at udvide grænserne for, hvad litteraturen kan (deraf måske kortromanens titel), at han glemmer at se sig tilbage og derfor ikke lægger mærke til, at læseren er faldet af prærievognen længe inden Wallace nåede Stillehavet.

Wallace selv synes at have erkendt metodens selvannullerende karakter. I hvert fald får *Westward the Course of Empire Takes Its Way* i et interview fra 1993 følgende utvetydige skudsmål af Wallace:

In »Westward« I got trapped one time just trying to expose the illusions of metafiction the same way metafiction had tried to expose the illusions of the pseudo-unmediated realist fiction that came before it. It was a horror show. The stuff's a permanent migraine. [...] And maybe »Westward«'s only real value'll be showing the kind of pretentious loops you fall into now if you fuck around with recursion. My idea in »Westward« was to do with metafiction what Moore's poetry or like DeLillo's *Libra* had done with other mediated myths. I wanted to get the Armageddon-explosion, the goal metafiction's always been about, I wanted to get it over with, and then out of the rubble reaffirm the idea of art being a living transaction between humans, whether the transaction was erotic or altruistic or sadistic. God, even talking about it makes me want to puke. The *pretension*. Twenty-five-year-olds should be locked away and denied ink and paper. Everything I wanted to do came out in the story, but it came out as just what it was: crude and naïve and pretentious. (McCaffery 1993, 142)

Selv om Wallace afskriver sit yngre jeg som umodent, naivt og prætenttøst, og selv om den meta-metafiktive metode forkastes som en permanent migræne, har Wallace lige siden stået ved sit forsøg på at gøre op med, hvad han ser som den postmoderne metafiktions solipsistiske abstraktioner, til fordel for en genetablering af litteraturen som en »levende udveksling mellem mennesker«. Wallaces metode har nok ændret sig siden 1989, men hans overordnede mål er, som vi skal se, blevet det samme.

banal. Inden for den kontekst, Wallace har sat med sine skrivelser, virker både Moody og Franzen imidlertid som modige, fremsynede og innovative forfattere, der tager et tiltrængt opgør med postmodernismen – et godt eksempel på, at kontekst ikke kan eller bør ignoreres i receptionen af litteratur. Læst i en postironisk kontekst er en roman som Franzens *The Corrections* (2001) simpelt hen en anden roman, end hvis den blev læst uden skelen til Wallaces argumenter.

2.1.2. Fra modsprog til hovedsprog

McCafferys interview med Wallace, der citeres ovenfor, blev første gang trykt i 1993 i tidsskriftet *Review of Contemporary Fiction*, og det var tænkt som en ledsagertekst til Wallaces lange essay »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«, der blev trykt i samme nummer.⁴⁸ Essayet kan på mange måder betragtes som en slags opfølgning på det spirende opgør i *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, eller som et oplæg til *Infinite Jest* (1996), men »E Unibus Pluram« er i sin egen ret en overordentlig vigtig tekst, der i dag står som en af 90'ernes mest indflydelsesrige litterære tekster og som et afgørende startskud og samlende manifest for den postironiske generation.

Essayets titel er en inversion af den sentens, man finder på The Great Seal of The United States, og ikke mindst på alle amerikanske dollar-sedler: E Pluribus Unum. Betydningen af den oprindelige sentens – ud af mange, en (enhed) – har både økonomiske og politiske konnotationer: én dollar ud af mange, eller én borger ud af hele den amerikanske nation af borgere. I begge tilfælde lægges vægten på *fællesskabet*, mens Wallaces inversion⁴⁹ – mange ud af én – invokerer den ensomhed, der ofte er et grundvilkår midt i massen: »We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone. E unibus pluram.« (Wallace 1993, 153).⁵⁰ Den masse, Wallace fremmaner gennem citatet her, er en opdateret version af David Riesmans *lonely crowd*⁵¹: ikke en ensom masse af forbrugere, men af seere, mere specifikt *fjernsynsseere*. Fjernsynet, og ikke mindst forholdet mellem fjernsyn og litteratur, er nemlig Wallaces hovedærinde i essayet, hvilket tydeligt signaleres gennem undertitlen »Television and U.S. Fiction«. Det er Wallaces overordnede tese, at forholdet mellem fjernsyn og litteratur i løbet af de sidste 40 år har undergået en stribe transformationer, der i stadig stigende grad har trængt skønlitteraturen op i en krog, og hans essay udgør dels en gennemgang og analyse af disse transformationer, dels et udkast til en poetik, der prætenderer at kunne tilbageerobre noget af det tabte kulturelle terræn. Som sådan er Wallaces ambitioner både etiologiske/diagnostiske (i det diakrone overblik over den beklagelige udvikling i forholdet mellem visuelle medier og litteratur) og terapeutiske (i det synkrone blik på litteraturens aktuelle status og muligheder).

Den etiologiske sektion af essayet eftersporer, hvordan den litterære postmodernisme og tv lige siden 60'erne har kørt en slags parløb på godt og ondt, og Wallace argumenterer for, at der i de sidste årtier er sket en gradvis omvending af styrkeforholdet mellem dem. Omkring 1960 var litteraturen stadig den primære kulturelle referenceramme, ifølge Wallace, og den tidlige postmo-

⁴⁸ *Review of Contemporary Fiction* 1993, vol. 13, #2. Nummeret var et temanummer om yngre amerikanske forfattere, og ud over David Foster Wallace optrådte bl.a. Susan Daitch og William Vollmann.

⁴⁹ Eller rettere Michael Sorkins inversion. Wallace anerkender lånet fra Sorkin på s. 193 af essayet.

⁵⁰ I romanen *Infinite Jest* optræder udtrykket endnu en gang, men denne gang i forbindelse med den individuelle tennis-sport: »'It's an individual sport. Welcome to the meaning of *individual*. We're each deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness.' 'E Unibus Pluram,' Ingersoll muses« (IJ, 112).

⁵¹ Cf. titlen på David Riesmans indflydelsesrige sociologiske studie, *The Lonely Crowd* (1950).

dernisme gik på strandhugst i fjernsynets retoriske arsenal som det passede den. Et udslag af dette (og et punkt, hvorpå postmodernismen adskiller sig fra størstedelen af sine modernistiske forgængere) var den tidlige postmodernismes hyppige brug af popkulturelle referencer. I 60'erne blev disse referencer primært brugt til at destabilisere det skel mellem høj- og lavkultur, der på mange måder gav form til modernismen. Den høje frekvens af referencer til f.eks. tv-serier bidrog til at skabe »a mood of irony and irreverence« (Wallace 1993, 166), der rev litteraturen ned fra den piedestal, den ifølge de unge oprørslystne postmodernister havde placeret sig selv på under højmodernismen.⁵²

Ifølge Wallace er der imidlertid sket en ændring i litteraturens motivation for at inkludere populærkulturelle henvisninger. Hvor den tidlige postmodernisme fra en privilegeret position kunne inkludere sådanne henvisninger på egne præmisser og for at udviske nogle kulturelle skillelinjer, så har amerikanske forfattere siden i hvert fald 80'erne henvist til populærkulturen for at være »just plain realistic« (ibid., 167). Dette bunder i, at det ikke længere er litteraturen, men tv- og mainstreamkulturen, der er den primære kulturelle referenceramme. Når aktuelle forfattere således f.eks. karakteriserer personer gennem de tv-serier, de følger, eller de tøjmærker, de sværger til, så er det ikke nødvendigvis længere for ironisk at antyde, at »ih hvor er den her person overfladisk, og hvor er det modigt og grænseoverskridende af mig, at jeg tør inkludere populærkulturen i dette traditionelt set finkulturelle medium«. Snarere må den aktuelle deployering af popkulturelle referencer anskues som et forsøg fra forfatternes side på at tage udgangspunkt i en naturlig del af vores virkelighed, argumenterer Wallace. I dag er det faktisk ofte sådan, at »brand loyalty is synecdochic of identity, character« (ibid., 167). I løbet af de seneste årtier er der altså sket det, at tv og den populærkultur, det både bogstaveligt og i overført betydning repræsenterer, i et litterært perspektiv ikke længere bare kan betragtes som et belejligt reservoir af referencer, man kan trække på i sin destabilisering af grænsen mellem høj og lav. Det er ikke længere blot en litterær teknik, men er i stedet blevet et værdigt emne/tema i sig selv, hvilket man kan se tidlige eksempler på i DeLillos *White Noise* og i Pynchons *Vineland*.⁵³

Den sene udløber af postmodernismen, der anvender popkulturelle referencer i et realistisk øjemed, betegner Wallace som *image-fiction* (ibid., 171), og han beskriver denne undergenre som et forsøg på at skildre, hvorledes virkelige, tredimensionelle mennesker begår sig i mediernes todimensionelle verden af overflader og simulakrer:

⁵² Wallaces analyse synes rigtig, men han undlader at påpege et åbenlyst paradoks i postmodernisternes insisteren på at udradere skellet mellem høj og lav: Postmodernisterne væltede sig måske nok i sølet med deres popkulturelle referencer, men disse referencer var ofte indlejrede i romaner, der var lige så svært tilgængelige for den almene læser som de mest hardcore modernister, og i den forstand nøjagtig lige så elitære som en Joyce eller en Eliot.

⁵³ Samme forfattere har såmænd også allerede tidligere tematiseret tv, i hhv. *The Crying of Lot 49* (1966) og *Americana* (1971). Wallace er måske lidt for kategorisk i sin ellers udmærkede historiske gennemgang, når han forbigår disse tidlige eksempler på en 'realistisk' brug af popkulturelle referencer.

[I]n demanding fictional access behind lenses and screens and headlines and re-imagining what human life might truly be like over there across the chasms of illusion, mediation, demographics, marketing, image, and appearance, image-fiction is paradoxically trying to restore what's (mis)taken for »real« to three whole dimensions, to reconstruct a univocally round world out of disparate streams of flat sights.

That's the good news. (Ibid., 173)

I udgangspunktet forholder Wallace sig positivt til image-fiktionens ambition om at skrive en opdateret realisme. Vores virkelighed har ændret sig fundamentalt i mediesamfundet, og når virkeligheden ændrer sig, så må realismen naturligvis også ændre sig.⁵⁴ Den sidste linje i ovenstående citat antyder imidlertid, at 'the good news' (image-fiktionens opdaterede realistiske intentioner) modvejes af nogle 'bad news', og på trods af Wallaces i udgangspunktet positive tilgang til image-fiktionen, er det afdækningen af disse dårlige nyheder, der er hans egentlige anledning til overhovedet at beskæftige sig med den nye undergenre. Det er egentlig et overraskende greb, Wallace foretager her. I langt de fleste tilfælde vinkles introduktionen af nye undergenrer på en positiv måde: Den introducerede undergenre fungerer rent retorisk som regel enten som en tiltrængt nuancering af en hidtil unuanceret begrebsdannelse, eller – i et evolutionært litteraturhistorisk perspektiv – som en nødvendig fornyelse af en stivnende genre. Wallaces tilgang til den nye undergenre, han selv introducerer og beskriver, er imidlertid mere kompliceret end som så. Han medgiver ganske vist, at image-fiktionens *intention* er at tage endnu et skridt op ad litteraturhistoriens stige, gennem en justering af realismens metode, der bringer den på niveau med mediesamfundet, men i samme åndedrag hævder Wallace, at image-fiktionen i de fleste tilfælde ikke formår at indfri sin egen dagsorden. Det bliver hurtigt klart, at Wallaces introduktion af image-fiktionen ikke er et mål i sig selv, men snarere end diagnose af, hvad der er galt med moderne amerikansk litteratur, og som sådan et afsæt for Wallaces egen litterære programmerklæring.

Wallaces analyse af hovedårsagen til image-fiktionens kuldsejling er kort, pointeret og slagkraftig:

The reason why today's imagist fiction isn't the rescue from a passive, addictive TV-psychology that it tries so hard to be is that most imagist writers render their material with

⁵⁴ Dette fornuftige realismesyn lægger sig i opposition til det mere statiske realismesyn, der sidestiller betegnelsen 'realisme' med den type litteratur, Dickens, Balzac og Tolstoj skrev i 1800-tallet, og som er blevet videreført i det 20. århundrede af forfattere som Bellow, John Updike og Raymond Carver. Dette ureflekterede realismesyn har vist sig at være usædvanligt hårdnakket, på trods af talrige forsøg på at miskreditere det (som f.eks. Erich Auerbachs *Mimesis*, eller for den sags skyld Frits Andersens *Realismens Metode*). Det forekommer indlysende, at et begreb som realisme i sagens natur ikke kan være en statisk kategori med et statisk indhold. I stedet bør det betragtes, som Wallace gør det: som et dynamisk koncept, der ændrer sig i takt med konteksten. Selv metafiction kan i et sådant perspektiv anskues som en art realisme, der afspejler en bestemt virkelighed (hvilket Wallace også antyder s. 161).

the same tone of irony and self-consciousness that their ancestors, the literary insurgents of Beat and postmodernism, used so effectively to rebel against their own world and context. And the reason why this irreverent postmodern approach fails to help the imagists transfigure TV is simply that TV has beaten the imagists to the punch. The fact is that for at least ten years now television has been ingeniously absorbing, homogenizing, and re-presenting the very cynical postmodern aesthetic that was once the best alternative to the appeal of low, over-easy, mass-marketed narrative. How TV's done this is blackly fascinating to see. (Ibid., 173)

Citatet markerer ikke bare Wallaces eget litterære eksistensgrundlag, men udtrykker i kondenseret form motivationen for det postironiske opgør med postmodernismens formsprog. Den ironi, der i 60'er-litteraturen havde en oppositionel funktion og fungerede som de samfundskritiske forfatteres vigtigste våben i opgøret med Magten, har i løbet af 80'erne og 90'erne mistet sin litterære værdi, argumenterer Wallace, og litteraturen må i dag søge andre veje i sin samfundskritik.

Wallace kaster ikke vrag på ironien som sådan, og han gennemgår loyalt, hvordan den tidlige postmoderne ironi var nyttig, ja ligefrem nødvendig. I det interview, der ledsager tv-essayet, siger han således:

Irony and cynicism were just what the U.S. hypocrisy of the fifties and sixties called for. That's what made the early postmodernists great artists. The great thing about irony is that it splits things apart, gets up above them so we can see the flaws and hypocrisies and duplicities. The virtuous always triumph? Ward Cleaver is the prototypical fifties father? *Sure*. Sarcasm, parody, absurdism and irony are great ways to strip off stuff's mask and show the unpleasant reality behind it. (McCaffery, 147)

Postmodernismens ironi var altså i udgangspunktet en sund, kritisk reaktion mod Systemet, og et middel til at demaskere det konforme USA, at rokke lidt ved den monolitiske magt i Washington og på Madison Avenue. I løbet af 80'erne og 90'erne har Systemet, som bl.a. Fredric Jameson har argumenteret for,⁵⁵ imidlertid transformeret sig: Det er ikke længere en monolit, der kan væltes, men har i stigende grad forvandlet sig til et smidigt, adaptivt netværk, der evner at rumme modsætninger i sig. Et udslag af Systemets øgede tilpasningsevne er dets assimilering af 60'ernes ironiske modsprog. Tv-verdenens mainstreamkultur har simpelthen overtaget de samfundskritiske røsters tidligere så effektive katalog over modkulturelle virkemidler, med det resultat at den rebelske og normbrydende ironi har mistet sit kritiske potentiale og er blevet en norm i sig selv.⁵⁶

⁵⁵ I »Postmodernism, and the Cultural Logic of Late Capitalism« (1984), og vel for øvrigt også i størstedelen af Jamesons resterende oeuvre.

⁵⁶ Den opmærksomme læser vil nok for længst have gættet, at jeg finder Wallaces sidestilling af postmodernismen med ironien en kende unuanceret, men en uddybning af dette må vente til senere i afhandlingen. Foreløbig vil jeg bestræbe mig på at gengive Wallaces pointer så loyalt som muligt.

60'ere-forfatterne rebelske og ironiske attituder lader sig følgelig i dag aflæse i et bredt spektrum af populkulturen. Reklameslogans som Hugo Boss' »Don't imitate, innovate« og Macintosh's »Think different« dyrker det rebelske og det marginale og udgør en markant kontrast til f.eks. 70'ernes reklameslogans, der fejrede fællesskabet og spillede på angsten for at stå udenfor: »Der er altid plads til én til, der bruger Rexona«, »Jeg er også gået over til Prince«. I dag skal man stå udenfor for at blive en del af fællesskabet.⁵⁷

Wallace var en af de første til at beskrive reklamebureauernes overtagelse af postmodernismens fokus på det marginale, det rebelske og det anderledes, men siden er denne mekanisme blevet analyseret mere indgående af andre skribenter, bl.a. af Naomi Klein i sin kulturkritiske bestseller *No Logo* (2000). I dette socialt indignerende og i bund og grund antikapitalistiske manifest kommer Klein omkring en lang række aspekter af forbrugersamfundet, såsom de umenneskelige vilkår i asiatiske sweatshops, branding og spirende græsrodsbevægelser. Mest relevant for vores sammenhæng er dog hendes skarpsindige analyse af, hvorledes markeds kræfterne på en uhyre effektiv facon koopterer modkulturens rebelske attituder og i samme bevægelse koloniserer de små lommer af modstand mod forbruger-kulturen, der endnu står åbne. Den første af *No Logos* fire dele, »No Space«, er viet til en gennemgang af denne hastige erosion af vores frirum, vores muligheder for at stritte imod forbrugersamfundets logik.

Tidligere udgjorde ironi sådan en lille mulig lomme af modstand. Det var ganske vist ikke længere en reel mulighed direkte at flygte fra mainstreamkulturens tv-verden, dens intetsigende popmusik og skabelonskårne Hollywood-film,⁵⁸ men en ironisk distance til den forbrugerkultur, man var omgivet af (og en del af), tillod en at bevare en form for autonomi inden for Systemet, en kritisk bevidsthed om reklamebureauernes forsøg på at prakke alt muligt ubrugeligt bras på os. Michel de Certeau har kaldt denne immanente modstand for »in-betweenness« (Klein, 83): en mulighed for at eksistere på mainstreamkulturens præmisser uden at være en fuldgældig del af den. Den selvbevidste ironi, der udgør den væsentligste bestanddel i de Certeaus »in-betweenness«, tillader f.eks. en at se en dårlig film i fjernsynet med et selvtilfreds, smørret grin: man véd, den er dårlig, men selve denne kritiske bevidsthed og den ironiske distance, den medfører, legaliserer på

⁵⁷ Hele dette problemkompleks er for nyligt beskrevet indgående i Fredrik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsens interessante essaysamling med den mundrette titel *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005). Bogen rummer mange interessante pointer, men afslører samtidig en manglende bevidsthed om, at den samme diskussion har pågået i USA i over 10 år. Stjernfelt og Thomsen gør i deres retorik implicit krav på at levere et banebrydende bidrag til kulturdebatten (og dagspressens reception af bogen viser, at man tager dem på ordet), men de banebrydende indsigter er for længst leveret andetsteds af f.eks. Wallace og Naomi Klein. Det havde klædt essaysamlingen, og på sin vis også forstærket dens overordnede argument, om de to forfattere havde tydeliggjort, at de blot er det seneste skvulp i en større bølge, snarere end innovative pionerer, der bevæger sig ind på hidtil usete territorier.

⁵⁸ UNA-bomberens sørgelige enmandstogt mod senkapitalismen fra en lille primitiv bjerghytte er en ganske god illustration af denne ambitions manglende holdbarhed.

paradoksalt vis, at man spilder to timer på den. Man tager således del i mainstreamkulturen, samtidig med at man føler sig hævet over den.

Selv mulighederne for »in-betweenness« er imidlertid ved at svinde ind. Vores selvbevidste, ironiske distance er nemlig ikke længere vores egen sag. Både Klein og Wallace viser, hvordan reklamebranchen og tv har opdaget det enorme salgsmæssige potentiale, der ligger i at spille på og i udstrakt grad overtage vores ironiske distance. Reklamer er nu blevet selvironiske, og dermed berøver de os muligheden for at forholde os overlegent-ironisk til dem – de forholder sig jo allerede ironisk til sig selv og lykønsker implicit forbrugeren med, at han har fanget vittigheden. Et typisk eksempel på denne nye type reklamer er en Sprite-reklame, der åbner på traditionel reklamefaçon, med lækre tv-billeder af en flok snowboardere, som med helikopter sættes ned i et på én gang jomfrueligt og dramatisk snelandskab og efterfølgende suser ned ad bjergsiden. Den første del af reklamen fungerer som den typiske identifikationsreklame, hvor et bestemt produkt associeres med en attraktiv livsstil: Sådanne reklamers udtalte, men altafgørende udsagn er naturligvis, at hvis man konsumerer det reklamerede produkt, tager man automatisk del i den attraktive livsstil (selv om man efter al sandsynlighed drikker sin lunkne Sprite-sodavand tusindvis af kilometer fra den nærmeste snedækkede løjpe).⁵⁹ Tonen i dette traditionelle set-up brydes imidlertid brat, da en af snowboarderne på klodset vis hamrer ind i siden af et køleskab fyldt med Sprite-sodavand. Denne kovending i reklamen ledsages af sloganet »Image is nothing – thirst is everything!«. Det tjekkede image, der er drivkraften i de velkendte associationsreklamer, etableres altså indledende i reklamen med stor professionalitet, hvorpå det lige så effektivt afmonteres igen, i en selvironisk konstatering af, at det image, reklamebureauerne bruger millioner af dollars på at konstruere for forskellige produkter, i virkeligheden er et indholdstomt distanceblænderi – det, der *virkelig* betyder noget, er produktet selv.⁶⁰

Wallace beskriver den ganske komplicerede mekanisme, der er på spil i selvironiske reklamer, således:

⁵⁹ Sådanne livsstilsreklamer med lækre, slanke og solbrune mennesker i centrum er stadig forbavsende udbredte, så de må åbenbart have en vis effekt.

⁶⁰ Et andet eksempel på en selvbevidst og selvironisk marketingstrategi finder man hos den italienske tøjfabrikant Diesel, der om muligt går et skridt videre end Sprite: En reklamekampagne for Diesel viser således en serie fotos af unge mennesker i påtagede og overdrevent rebelske attituder (og naturligvis i Diesel-tøj), ledsaget af sloganet »Join the Revolution!«. Ud over de karikerede rebelske positurer er der ikke mange spor af nogen revolution i reklamerne, og det er helt bevidst fra Diesels side: Hvor den første bølge af ironiske reklamer koncentrerer sig om at demontere traditionelle reklamestrategier, og som en modvægt til 70'ereklamerne billeder af konformitet og gruppetilhørsforhold fremlagde billeder af rebelske outsiders og individualister, så er den seneste bølge af ironiske reklamer nået så langt som at ironisere over reklamebranchens kooptering af det rebelske formsprog. Dieselreklamefolkene ved udmærket godt, at de ikke kan overbevise os om, at vi udøver nogen ægte revolution ved at købe et par cowboybukser til 1200 kroner, så i stedet ironiserer de gennem åbenlyst forlorte revolutionspositurer over tidligere reklamers forsøg på at overbevise os om netop dette: reklamebranchen udgør på mange måder sin egen fødekæde, og der bliver stadig kortere afstand mellem hvert trin i kæden.

The commercial invites a complicity between its own witty irony and veteran viewer Joe's cynical, nobody's-fool appreciation of that irony. It invites Joe into an in-joke the Audience is the butt of. It congratulates Joe Briefcase [Wallaces betegnelse for den amerikanske gennemsnitsborger], in other words, on transcending the very crowd that defines him. (Wallace 1993, 179)

Den samme mekanisme er på spil i tv (hvis det vel at mærke giver mening overhovedet at skelne mellem reklame- og tv-verdenen), i sitcoms som *Frasier* og talkshows som David Letterman, der gennem en selvironisk demontering af mainstreamkulturens konventioner tillader tv-seeren at føle sig hævet over mainstreamkulturen og dens grå, usofistikerede gennemsnitspublikum. Og i Hollywood indforskriver film som Richard Donners *Conspiracy Theory* og Wes Cravens *Scream*-trilogi publikum i en indforstået, selvrefleksiv og ironisk dekonstruktion af vanlige genreforestillinger (og den rædselsfulde *Scary Movie* går skridtet videre i sin ironiseren over *Scream*-trilogiens dekonstruktive arbejde).

2.1.3. Når det marginale bliver centralt

Mainstreamkulturens kooptering af postmodernismens rebelske formsprog udgør et af de væsentligste problemer for den moderne amerikanske forfatter. Amerikanske forfattere har traditionelt set sig selv som tilhørende samfundets periferi, og som modstandere af det kulturelle og politiske center. Som en følge heraf bugner amerikansk litteratur med utilpassede outsiders og rebeller, lige fra Melvilles Ishmael, der bliver rastløs i det amerikanske samfunds snærende rammer og med jævne mellemrum må stikke til søs, over Twains Huckleberry Finn og til Salingers Holden Caulfield, Ellisons usynlige mand og Pynchons Tyrone Slothrop.⁶¹

Outsiderpositionen indtages også i mange tilfælde af forfatterne selv. Amerikanske forfattere har altid haft en ide om, at en vis marginalitet i forhold til samfundet er en forudsætning for at kritisere dets systemer og konventioner. Man kan ikke udøve en gyldig kritik af systemet, hvis man selv er en del af systemet, lyder logikken, og følgelig har forfattere som Thoreau, Salinger, Gaddis, Pynchon og DeLillo med mere eller mindre svigtende held forsøgt at positionere sig på randen af Systemet, i udkanten af forbrugersamfundets labyrint, for at forblive ubesmittede af kapitalismens logik. Denne ambition er vokset i takt med konsumerismen, og historien om den postmodernistiske litteratur er i vid udstrækning historien om en litteratur, der er karakteriseret ved et stærkt tilhørsforhold til marginen, til periferien.

⁶¹ Outsiderskikkelsen er selvfølgelig ikke bare et amerikansk fænomen – Dostojevskijs kældermenneske byder sig til som en oplagt europæisk outsider – men Tony Tanner argumenterer i sin litteraturhistoriske oversigt *City of Words* med nogen ret for, at frekvensen af enspændere og outsiders er højere i amerikansk litteratur.

En af de mange postmoderne kritikere, der har beskrevet dette fænomen, er Linda Hutcheon, som med et ordspil beskriver postmodernismen som »ex-centric« (Hutcheon 1988, 57).⁶² Hutcheon anvender primært betegnelsen som en indgang til at beskrive postmodernismens forøgede fokus på hidtil marginaliserede demografiske segmenter – kvinder, farvede, homoseksuelle, etc. – men betegnelsen kan med lige så stor ret appliceres på de postmoderne forfattere selv; på deres forhold (eller mangel på samme) til offentligheden, til Markedet.

Salinger er vel i dag lige så berømt for sin excentriske ex-centrisme som for *The Catcher in the Rye*. William Gaddis nåede aldrig at skrive en kioskbasker som *The Catcher in the Rye*, så han havde ikke helt de samme problemer med at holde offentlighedens søgelys fra sin person, men hans ønske om at føre en tilværelse hinsides rampelyset var ikke desto mindre udtalt lige fra debuten i 1955. I *The Recognitions* gør han således grin med bogomslagenes traditionelle forfatterportrætter: han lader en af romanpersonerne bære rundt på en tyk roman, som beskrivelsen af smudsomslaget udpeger som *The Recognitions* selv: »For some crotchety reason there was no picture of the author looking pensive sucking a pipe, sans gêne with a cigarette, sang-froid with no necktie, plastered across the back« (*The Recognitions*, 936). Og da Gaddis 20 år senere vandt en National Book Award for *JR*, sagde han i takketalen: »I feel like part of the vanishing breed that thinks a writer should be read and not heard, let alone seen« (citeret i Kuehl/Moore, s. 15).

Behovet for en ex-centrisk position vokser som sagt i takt med den kommercielle kultur, men den samme altædende kommercielle kultur gør det samtidig stadig vanskeligere at opretholde en sådan position. Et af de bedste eksempler på denne tilsyneladende uafvendelige proces finder vi i Don DeLillo, der har brugt de sidste 30 år af sin forfatterkarriere på at løbe om kap med Markedet. Som Gaddis og Pynchon har DeLillo lige siden sin debut prøvet at holde sig ude af det markeds-mekaniske loop og opretholde en marginal position i forhold til det forbrugersamfund, han kritiserer i sine romaner. Ved at befinde sig på randen af Systemet, på kanten af loven, kan man som en litterær *outlaw* foretage sine kritiske udfald mod Systemet uden at blive en del af det. Outsiderpositionen forlener forfatteren med et skær af *karismatisk autoritet*, der gør hans udtalelser farlige for den *bureaukratiske autoritet*, han kritiserer.⁶³ For at opretholde sin karisma og undgå, at en overdre-

⁶² På dansk staver vi excentrisk som Hutcheon gør det, og hendes ordspil forekommer derfor ikke så originalt, som det gør på engelsk, hvor ordet staves »eccentric«. Ved at ændre den engelske stavemåde og tilføje en sigende bindestreg understreger Hutcheon ordets etymologi: en betegnelse for noget, der ligger uden for centrum.

⁶³ Jeg har lånt de kursiverede udtryk fra sociologen Max Weber. I *Wirtschaft und Gesellschaft* skelner Weber mellem tre typer af autoritet: den traditionelle/dynastiske form, der er nedarvet; den rationelle/bureaukratiske autoritet, som vi kender fra de fleste moderne samfund; og endelig den *karismatiske* autoritet, der er spontan og ustabil, og som på grund af sin ustabilitet hurtigt vil blive rationaliseret/rutiniseret: »I sin idealtypiske form kan karismatisk autoritet siges kun at bestå i tilblivelsesøjeblikket, hvorefter den i væsentlig grad ændrer karakter. Den bliver traditionaliseret eller rationaliseret (legaliseret) eller en kombination af begge dele« (Weber, 143, min oversættelse). Webers begreber er naturligvis i udgangspunktet ikke tænkt i forbindelse med litteraturen, men de forekommer ikke desto mindre at give en god beskri-

ven medieeksponering rutinerede den, holdt DeLillo sig følgelig væk fra pressens og det akademiske kredsløbs søgelys. Han flyttede sågar en overgang til Grækenland, hvor en enkelt ihærdig interviewer fik et kort stukket i hånden, hvorpå der afvisende stod »I don't want to talk about it« (Tom LeClair fik dog sit interview alligevel, og publicerede siden den første monografi om DeLillos forfatterskab). I 1981 kunne man i tidsskriftet *Horizon* læse en artikel om »Missing Writers«, der diskuterede DeLillos fravær sammen med andre karismatiske og usynlige forfattere som Salinger, Pynchon og Gaddis.

Fra og med succesen *White Noise* fra 1985 blev det stadig sværere for DeLillo at holde opmærksomheden stangen, og frekvensen af DeLillo-interviews i aviser og tidsskrifter steg markant. Forfatterens marginale rolle lå dog fortsat DeLillo meget på sinde, hvilket bl.a. gav sig udtryk i romanen *Mao II* (1991), hvis hovedperson Bill Gray i sit eksil er en slags amalgam af Pynchon og Salinger. I samme roman drager DeLillo for øvrigt en række knap så indsigtsfulde paralleller mellem forfattergerningen og terrorisme og hævder, at terrorister i løbet af 70'erne og 80'erne har overtaget forfatterens rolle som kritiker af samfundet.⁶⁴

DeLillos marginale position blev for alvor kompromitteret med udgivelsen af *Underworld*, der med ét slag i 1997 gjorde ham til en litterær superstar. En af den amerikanske konsum- og poplærkulturs skarpeste kritikere dukkede pludselig op i bilreklamer på Internettet⁶⁵ og solgte filmrettighederne til sin roman for et millionbeløb. Den tidligere så tavse og usynlige DeLillo drog på diverse promoveringsturnéer (sågar til lille Danmark) og gav sribetvis af interviews. Det morsomme er, at der i starten af stort set alle de mange interviews står, at DeLillo er pressesky og sjældent giver interviews. Det er svært at lade være med at forholde sig lidt skeptisk til denne påstand, når den for gud ved hvilken gang ledsages af et stort farvefoto af en smilende DeLillo, men det er samtidig interessant at følge med i, hvorledes medierne stadig prøver at konstruere en marginalske, rebelske position til Don DeLillo; hvordan de stadig prøver at fastholde hans karisma.⁶⁶ Rebelskhed er sexet og sælger flere aviser end tilpassethed. På den ene side har medierne altså selv været medvirkende til at kolonialisere DeLillos subversive oprør, og på den anden side fremstiller de ham stadig som den subversive rebel, der med sine seksløbere spreder skræk og rædsel i det amerikanske etablissement. DeLillo selv uddeler da også stadig sine fortrykte, afvisende kort – bl.a.

velse af den fortløbende fremvækst og afmontering af skiftende avantgardebevægelser, der finder sted inden for litteraturen.

⁶⁴ DeLillo må fortryde disse letkøbte pointer bitterligt, set i lyset af 9/11. Se i øvrigt Tony Tanners posthume *The American Mystery* (2000), s. 205, for en velargumenteret kritik af DeLillos tankeløse flirt med terrorismen.

⁶⁵ For Ford-modellen *Intrigue*.

⁶⁶ Og denne myte om en stadig marginaliseret og rebelske DeLillo findes ikke blot hos journalister, der med vold og magt prøver at få enhver historie til at opfylde alle nyhedskriterier. Den recirkuleres overraskende nok også i akademiske publikationer om DeLillo. I Isak Winkel Holms artikel om *The Body Artist* kan man således læse følgende: »I forbindelse med udgivelsen af *Libra* i 1988 gav DeLillo et af sine sjældne interviews« (Holm 2003, 235. Min kursivering). Det kan undre, hvilken interesse akademikere kan have i at opretholde myten om den lovløse forfatter.

ved uddelingen af The National Book Award i 1997, hvor han skandaløst blev forbigået til fordel for *Cold Mountain* – men han er nok alligevel klar over, at han har tabt denne del af kapløbet med de markedsmechaniske kræfter, og at han *bliver* nødt til at tale om det. Denne erkendelse er dog ikke ensbetydende med, at han uden videre giver afkald på sin karismatiske autoritet. Han prøver nu blot at imødegå rutinisering og konstruere en modstand mod den gnidningsfri indoptagelse i Systemet på anden vis, indefra. I et (sjældent?) interview med Bo Green Jensen har DeLillo sagt:

det er svært at bevare sin modstand. Jeg håber, at mine egne bøger markerer en modstand over for staten og koncernerne, hele den løbske konsumerisme. Ingen er friere stillet end den amerikanske forfatter, og af samme grund befinder han sig ét trin fra at ende som elevator-musik. Popkulturen absorberer alting, og hvordan bærer man sig ad med at forblive en undergravende kraft? William Burroughs gjorde det i 40 år, men i dag bliver alting til en t-shirt, et kaffekrus, en indkøbspose. Der er noget ved den store, komplekse roman, som stritter imod og antyder, at ikke alle er villige til at indgå i konsumerismens fødekæde. I denne slags kultur bør forfatteren altid stå alene. Hvis det lykkes, har han dog udrettet *noget*.⁶⁷
(Jensen, s. 9)

På trods af sin nyvundne plads i rampelyset og millionærernes klub fastholder Don DeLillo altså vigtigheden af fortsat at prøve at bibeholde en vis marginalitet. Samtidig står det klart, at mulighederne for et tidssvarende og kritisk litterært oprør synes indsnævrede. Som Wallace og Klein diskuterer, har reklamebranchen og fjernsynet opdaget, at en kooptering af postmoderne subversion og ironi er en effektiv marketingstrategi, der tillader den enkelte at føle sig anderledes end den øvrige grå masse af forbrugere og seere. Markedets version af rebelskhed og mainstreamkulturens version af marginalitet er selvfølgelig højst udvandede simulakrer af den ægte vare, men ikke desto mindre har den simulerede marginalitet og det forlorne oprør, vi kan se i fjernsynet, en yderst virkelig effekt på, hvad man kan kalde det *faktisk marginale*, den faktiske kritik, der stadig finder sted inden for f.eks. litteraturen. Hvor negativitet og kritik tidligere var en retorisk modus, der tilhørte marginen, er den i dag blevet assimileret af mainstreamkulturen som en allestedsnærværende *cool* attitude, der har forlagt sit kritiske potentiale og i stedet i en implicit bekræftelse af status quo fritager sine udøvere fra at tage et ansvar.⁶⁸

Den skæbne, ironien ifølge Wallace har undergået i moderne amerikansk kultur, er et illustrativt eksempel på konsekvenserne af koopteringsmekanismen. Som vist i et tidligere citat argumenterer Wallace for, at postmoderne ironi i udgangspunktet var direkte nyttig i et socialt perspektiv, da den formåede at demaskere det konforme hykleri, der prægede den offentlige diskurs i 50'erne og 60'erne. I den bedste postmoderne litteratur tjente ironien et klart formål. Den var rettet

⁶⁷ Og hermed har vi så en af motivationerne for *Underworlds* 827 sider. *Size does matter*.

⁶⁸ Se igen Stjernfelt og Thomsens *Kritik af den negative opbyggelighed* for en elaborering af disse pointer.

mod noget og var et middel til at kommunikere et politisk budskab. I dag har den kyniske ironi imidlertid været en del af vores retoriske arsenal for længe, og Wallace konstaterer tørt om ironien, at »It's not a mode that wears especially well« (Wallace 1993, 183). Han udbygger sit angreb på den efterhånden afdankede postmoderne ironi i interviewet med McCaffery: »Irony's useful for debunking illusions, but most of the illusion-debunking in the U.S. has now been done and redone. [...] Postmodern irony and cynicism's become an end in itself, a measure of hip sophistication and literary savvy« (McCaffery 1993, 147). I moderne mainstreamkultur er ironien blevet et mål i sig selv. Ironien i en film som *Pulp Fiction* tjener ikke noget synligt formål ud over at opretholde en underligt diffus *coolness*. Den er et eksempel på, hvad Fredric Jameson kalder en »blank ironi« (Jameson 1984, s. 65), en retningsløs ironi der ikke forpligter sig på andet end det indforståede grin, og som har mistet al oppositionel kraft, og – hvad der er nok så væsentligt – ethvert konstruktivt potentiale:

»Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage.«⁶⁹ This is because irony, entertaining as it is, serves an exclusively negative function. It's critical and destructive, a ground-clearing. Surely this is the way our postmodern fathers saw it. But irony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks.⁷⁰ (Wallace 1993, 183)

Ironiens negation var et nødvendigt våben i hænderne på 60'ernes tapre litterære rebeller, men som en følge af tv-verdenens kooptering er denne tidligere normbrydende modus i dag blevet en kulturel norm i sig selv. I lyset af dette er det ganske overraskende, at den *stadig* er at finde i mange nye såkaldt fin-litterære værker. Man kunne måske have forventet, at ironiens migration fra litteraturen til tv- og reklameverdenen ville resultere i et litterært nybrud, men ifølge Wallace er dette ikke sket. Unge håbefulde forfattere anvender fortsat det eneste modsprog de kender i deres kamp mod samfundsmæssige og litterære konventioner, og bogmarkedet oversvømmes følgelig af værker, der ukritisk reproducerer 60'ernes nu uskadeliggjorte modsprog i håbet om fortsat at kunne chokere læserne og skyde genvej til avantgardestatus.⁷¹

⁶⁹ Citatet i citatet stammer fra et essay af Lewis Hyde om John Berrymans poesi. Wallace citerer flittigt Hyde i sit tv-essay.

⁷⁰ Det er værd at bemærke, at Wallaces egen indgang til ironien som litterært virkemiddel er »exclusively negative«. Wallace (og resten af hans postironiske generationsfæller) synes ukritisk af have overtaget det ironisyn, der er dominerende i den kanoniske postmodernismekonstruktion. Således betragtes ironien som en global, destabiliserende størrelse, mens de lokale, kommunikative og fællesskabssættende aspekter stort set ignoreres. Som en naturlig følge heraf afskærer de sig selv fra visse indsigter. Dette er en meget vigtig pointe, som jeg vil vende udførligt tilbage til senere i dette kapitel.

⁷¹ Man skal huske på, at Wallace skrev sit essay i 1993, hvor situationen unægtelig så lidt anderledes ud end i dag, hvor forfattere som Franzen, Moody, Eggers, Eugenides og ikke mindst Wallace selv peger vejen fremad. Wallaces primære eksempler på ureflekterede reproduktioner af 60'ernes ironi og chok-strategier er Brett Easton Ellis' *American Psycho* og

Disse ukritiske regelbrydere og gammeldags fornyere modtages ikke desto mindre stadig som ægte avantgarde af medier og akademiske cirkler, der håber på at komme først med det næste store navn.⁷² Mainstreamkulturen har imidlertid for længst overhalet 60'er-avantgarden indenom, og den påtagede rebelskhed i disse værker repræsenterer højst en træt og uoriginal *avantgardisme*,⁷³ hvis virkemidler ikke står mål med den historiske og kulturelle kontekst, den er skrevet i.

Den store udfordring for Wallace og hans generationsfæller er at skabe et opdateret, tidssvarende modsprog, der ikke falder i avantgardismens fælde; at skrive en karismatisk litteratur, som yder modstand mod den smidige indlemmelse i populærkulturen. Ifølge Wallace må et sådant projekt nødvendigvis gå gennem et opgør med 60'er-rebellernes ironiske litteratur:

If I have a real enemy, a patriarch for my patricide, it's probably Barth and Coover and Burroughs, even Nabokov and Pynchon. Because, even though their self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else. (McCaffery 1993, 146)

Ovenstående citat er markant på flere måder. Det udpeger utvetydigt de kanoniske postmoderne forfattere som de væsentligste fjender for det postironiske opgør, men i samme bevægelse introducerer det en betydelig grad af signalforvirring i hele det postironiske projekt: Hvem er egentlig fjenden her? Er det mainstreamkulturens koopterede, udvandede ironi, eller er det den postmodernistiske litteratur selv (der vel er uden skyld i mediernes kooptering af dens formsprog)? Skal de litterære fædre myrdes på grund af deres egne gerninger, eller på grund af den moderne mainstreamkulturs misbrug af deres i udgangspunktet noble gerninger? Disse spørgsmål lader sig ikke uden videre besvare, men de udpeger et centralt aspekt ved det postironiske opgør: Opgøret er både *intramedialt* – dvs. at det er rettet mod andre værker inden for det samme medium, primært de postmodernistiske romaner – og *intermedialt*: rettet mod et andet medium, først og fremmest tv.

Mark Leyners *My Cousin, My Gastroenterologist*, og det er svært ikke at deltage i Wallaces skepsis, når man læser disse værker.

⁷² Et udmærket eksempel er Mark Z. Danielewski, hvis kritikerroste *House of Leaves* (2000) benytter sig af 'fornyende' typografiske spidsfindigheder og et multimedialt formsprog, som William Gass allerede tog patent på i 60'erne med *Willie Masters' Lonesome Wife* (1969).

⁷³ Modstillingen mellem avantgarde og avantgardisme foretages bl.a. af kunstteoretikeren Thierry de Duve i bogen *Kant After Duchamp*. De Duve beskriver avantgardismen som en virkningsløs reproduktion af en forudgående avantgarde: en reproduktion, der ikke længere er tidssvarende i forhold til sin umiddelbare kontekst. David Foster Wallaces debutroman *The Broom of the System* (1987) kan med sin Wittgenstein-inspirerede gentagelse af velkendte pointer selv klandres for at være avantgardisme, og Wallace selv har da også siden taget afstand fra sin ungdoms synder.

Også Stjernfelt og Thomsen anvender med lignende negativ betydning begrebet avantgardisme i deres *Kritik af den negative opbyggelighed* (der i sin implicite påstand om at være et kritisk pionerarbejde i sig selv kan beskyldes for at være en slags akademisk avantgardisme).

2. Postironisk litteratur

Den postironiske litteratur står således ikke bare i opposition, den står i *dobbelt* opposition, hvilket måske kan være medvirkende til at forklare den udstrakte brug af krigs- og slagmarksmetaforik, man finder i essays og interviews af forfattere som Wallace og Franzen. Postironikerne føler sig belejret fra flere sider, og derfor slår de beredvilligt fra sig i alle retninger.

Den afgørende udfordring for Wallaces belejrede generation af forfattere står under alle omstændigheder klar: Hvordan er det muligt for de unge forfattere at negere 60'er-litteraturens ironiske negativitetsæstetik uden at bruge dens egne virkemidler og dermed indskrive sig i den tradition, de prøver at tage afstand fra? Hvordan kan de forholde sig kritisk til samfundet og deres litterære forgængere uden automatisk at blive accepteret af en mainstreamkultur, hvis hovedsprog er det postmodernistiske modsprog? Efter næsten 50 siders velargumenterede analyser af forholdet mellem tv og litteratur, og efter en overbevisende diagnose af, hvad der galt med amerikansk litteratur o. 1990, runder Wallace essayet af med et tentativt svar, der på sin vis føles som lidt af et antiklimaks oven på de foregående sider. Men måske kan det ikke være anderledes:

The next real literary »rebels« in this country might well emerge as some weird bunch of »anti-rebels,« born oglers who dare back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naive, anachronistic. Maybe that'll be the point, why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the »How banal.« Accusations of sentimentality, melodrama. (Wallace 1993, 192-93)

– i bedste fald en modig programerklæring; i værste fald en bagstræberisk tirade. Som det fremgår af citatet, er Wallace bevidst om begge fortolkningsmuligheder, og han argumenterer for, at det ikke kan være anderledes. Sin udflydende karakter til trods er Wallaces *cri de coeur* særdeles indflydelsesrigt, og i dag, 14 år senere, står det stadig som en overordnet dagsorden for en hel generation af forfattere. Der er dog stor forskel på, hvordan de postironiske forfattere forvalter Wallaces programerklæring, og som vi skal se i den følgende analyse af Wallaces hovedværk *Infinite Jest*, er erklæringens ophavsmand måske ikke dens mest loyale fortolker.

2.1.4. Uendelig morskab

Det er noget af en udfordring, Wallace sætter sig selv og sine generationsfæller i »E Unibus Pluram«: Hvis man tager handsken op, skal man ikke alene gøre op med en kanonisk generation af postmodernister, der rummer nogle af de stærkeste amerikanske forfattere siden Melville og

Faulkner; man skal samtidig tage kampen op med det 20. århundredes Leviathan, mediesamfundet, og konsolidere romanens position som et ligeværdigt medium i senkapitalismens medieøkologi. Det er ikke alle og enhver beskåret at tage sådan en udfordring op, og essayets publikation i 1993 skabte enorme forventninger til Wallaces kommende roman.

Der skulle vise sig at gå tre år, før Wallace var klar til at publicere sit eget svar på udfordringen, men så var svaret til gengæld også markant. Med sine 1100 tættrykte sider er *Infinite Jest* fra 1996 er i alle henseender en stor roman. De sidste 100 sider udgør noter til resten af teksten, og af de 388 noter – en skønsm blanding af vittigheder, videnskabelige oplysninger og forlagte kapitler – har mange selv undernoter, skrevet i en forsvindende lille punktstørrelse. Med sin komplekse struktur, sin høje informationstæthed, sin sorte humor og sine mange selvrefleksive passager har *Infinite Jest* mange lighedstræk med de 'mega-romaner', Fredrick Karl navngav og beskrev i *American Fictions 1940-1980*,⁷⁴ og med den encyklopædiske litteratur, som bl.a. Edward Mendelson har beskæftiget sig med. Selv om Wallaces roman uden tvivl tager sit afsæt i disse undergenrer og på mange punkter blot kan siges at fortsætte dem snarere end at revidere dem, så er der dog en række afgørende forskelle, som vi skal se på i det følgende; forskelle, der i udgangspunktet retfærdiggør, at vi betragter *Infinite Jest* som et af de første eksempler på en ny litteraturhistorisk periode.

Romanens scene er USA i den nære fremtid. Det er svært at afgøre præcist hvilket år i den gregorianske kalender, romanen foregår i: Hvert årstal sælges nemlig i lighed med f.eks. den hjemlige Superliga (eller SAS-liga, eller hvad den nu hedder...) til højstbydende sponsor, og i stedet for et årstal betegnes årene nu bl.a. som Year of the Whopper eller Year of the Perdue Wonderchicken.⁷⁵ Landet styres med rystende hånd af præsidenten og exscrooneren Johnny Gentle, der gjorde sig bemærket ved som den første præsident nogensinde at svinge sin mikrofon rundt i ledningen ved sin indsættelsestale. Det nordamerikanske kontinent – Canada, USA og Mexico – har med USA som ubestridt leder indgået alliancen O.N.A.N. (Organization of North American Nations). For at understrege det gode samarbejde har USA foræret (læs: påtvunget) Canada staterne Vermont og Maine, mod at USA får lov til at dumpe alt deres giftige affald der. Denne såkaldte Konveksitet/Konkavititet (alt efter perspektivet) er følgelig et økologisk katastrofeområde, der regeres af horder af vilde hamstre og muterede babyer så store som huse.

⁷⁴ Dvs. romaner som *Gravity's Rainbow*, *JR* og *The Public Burning*. I sin knap så grundige efterfølger til *American Fictions 1940-1980*, måske knap så overraskende betitlet *American Fictions 1980-2000* (2001), peger Fredrick Karl selv på romanens slægtskab med 70'ernes megaromaner.

⁷⁵ Romanen foregår hovedsagelig i Year of the Depend Adult Undergarment (Voksenbleens År). I sin udmærkede lille monografi om romanen mener Stephen Burn at kunne stadfæste dette år som 2009 efter vores tidsregning, men Burn underkender hermed modstridende oplysninger i romanen, der snarere peger på YDAU som år 2007. I sine bevidste kronologiske selvmodsigelser kan *Infinite Jest* minde lidt om *Gravity's Rainbow*.

På denne åbenlyst satiriske baggrund udspiller romanens tre overordnede handlingstråde sig. I starten er de tre tråde holdt ude fra hinanden, men i løbet af romanen filteres de uuhjælpeligt sammen og konvergerer mod et eksplosivt klimaks. Den første, og mest farverige, handlingstråd skildrer en flok canadiske rullestolsterrorister,⁷⁶ der ad kringlede veje prøver at fremtvinge delstaten Quebecs løsrivelse fra Canada og ikke mindst fra O.N.A.N. En af deres planer går ud på at distribuere kopier⁷⁷ af en dødbringende film, »Infinite Jest«, der er så fornøjelig, at seeren mister lysten til alt andet end at se den igen og igen og langsomt synker ned i en comalignende tilstand. Samtidig prøver amerikanske regeringsagenter – nogle af dem i *drag* – at infiltrere terroristorganisationen og konfiskere den farligt underholdende film. Denne handlingsakse er uden tvivl romanens sjoveste, men den er samtidig også den mindst interessante. I sin (lidt for) vilde opfindsomhed kan den minde om en overdreven parodi på Pynchon, og den opnår ikke tilnærmelsesvis den samme tyngde som bogens to øvrige handlingstråde.

Hvor terroristplottet udspiller sig ud over hele det nordamerikanske kontinent, er de to andre tråde centreret omkring et afgrænset geografisk område, nemlig bydelen Enfield⁷⁸ i Boston. Her ligger de to institutioner Enfield Tennis Academy (E.T.A.) og Ennett House Drug and Alcohol Recovery House (sic), der danner rammen for de to parallelle handlingsforløb, som udgør romanens primære indsats. Ved første øjekast udgør de to institutioner vidt forskellige verdener. Tennisakademiet er en udklækningsanstalt for kommende tennistjerner, en legeplads for privilegerede børn og unge, der symbolsk er placeret på et højt bakkedrag. Neden for bakken, bogstaveligt talt i skyggen af E.T.A., ligger Ennett House, et såkaldt *halfway house*, der for sine beboere udgør en mellemstation mellem stof- og alkoholmisbruget og en forhåbentlig ny begyndelse.⁷⁹

På E.T.A. følger vi især det leksikalske geni og tennistalent Hal Incandenza, hvis excentriske familie har ikke så få lighedspunkter med J. D. Salingers Glass-familie. Hals far, James Incandenza, grundlagde i sin tid E.T.A. og plejede desuden en karriere som avantgardefilmskaber. Efter at have indstiftet forskellige æstetiske retninger og blindgyder som antikonfluentismen og den radikale realisme skabte han sit hovedværk, den dødeligt fornøjelige film »Infinite Jest«, hvorpå han begik selvmord ved at stikke hovedet i en doktoreret mikrobølgeovn. Moren Avril er til daglig akademisk leder af tennisakademiet og kæmper i sin fritid med diverse neuroser og fobier. Endelig har

⁷⁶ Rullestolsterroristerne har alle mistet ét eller begge ben som følge af en bizar leg/manddomsprøve, der går ud på at springe over jernbanesporet umiddelbart foran et frembusende tog. Jo senere, jo bedre!

⁷⁷ Det ord, romanen anvender om disse kopier, er »cartridges« – et ord, der på den ene side antyder, at der er tale om en slags videokassetter, men som på den anden side også bærer mere ildevarslenende konnotationer til patroner.

⁷⁸ Enfield er en fiktiv bydel, der på forunderlig vis kiler sig ind mellem to bydele, som i virkelighedens Boston støder op til hinanden.

⁷⁹ Med Per Højholts udtryk, så tager Wallace i disse to handlingstråde af hovedstolen: Som teenager var han selv en overordentlig talentfuld tennisspiller, og da han var i midten af tyverne, blev han selv indlagt på et *halfway house*. Man må imidlertid formode, at han aldrig har været rullestolsterrorist.

Hal to brødre, en vanskabt dværg med et hjerte af guld og en følelseskold fodboldstjerne med hang til unge mødre.⁸⁰ Romanen følger Hals hverdag på akademiet og viser, hvordan han sideløbende med sin lovende tenniskarriere begiver sig ud i et misbrug af marihuana. Hængt op mellem det høje forventningspres og den jernhårde disciplin på tennisakademiet på den ene side, og en stigende afhængighed af marihuana på den anden side, går Hal langsomt mere og mere i opløsning og midt i mylderet af tenniselever synker han ned i en dyb afgrund af ensomhed. Hal er dog ikke den eneste elev med problemer. De på overfladen så privilegerede hvidklædte tennistalenter er stort set alle i en eller anden grad dysfunktionelle, og det tidligere tennistalent Wallace formår gennem sin skildring af akademiets halvfascistiske træningsmetoder og de menneskelige omkostninger at overbevise læseren om, at elitesport ikke er nogen sund foreteelse, hverken fysisk eller mentalt.

Neden for bakken, i Ennett House, finder vi romanens anden hovedperson, den tidligere stofmisbruger og indbrudstyv Don Gately. Efter selv at have boet i Ennett House på vej ud af afhængigheden er Don nu ansat i huset, hvor han holder øje med de øvrige beboere. Derudover skal han gøre en indsats for at holde sig selv stoffri, og han frekventerer derfor en lang række AA-møder i Boston og omegn; møder hvor han stiller sig op på podiet og fortæller sin egen historie eller sidder nede i nikotintågerne i salen og lytter til andres beretninger fra samfundets skyggeside. Vejen ud af misbruget er langsom, hård og frustrerende, men ikke desto mindre går det den rigtige vej for Don Gately, alt imens Hal oppe på bakken fortsætter sin deroute. I tilknytning til Ennet House møder vi en lang række andre mere eller mindre forhutlede eksistenser, der hver har deres sørgelige historie at fortælle.

I udgangspunktet har de tre handlingstråde ikke rigtig noget med hinanden at gøre, men efterhånden begynder de at væve sig ind og ud af hinanden, for til slut at ende i en veritabel hårdknude af plotlinjer – det er i hvert fald det indtryk, man får af romanen ved første gennemlæsning. Efterfølgende læsninger bryder dog delvist med dette indtryk og afslører, at de øjensynligt adskilte handlingsforløb lige fra starten af romanen er knyttet tæt sammen. Forbindelserne gøres indledningsvist ikke eksplicitte fra Wallaces side, men de er ikke desto mindre til stede som et sindrigt spind af latente nervetråde, der vikler sig sammen i et fletværk af nærmest uoverskuelige kausal-kæder. *Infinite Jest* er ellers ofte blevet beskyldt for at være kaotisk eller endog ligefrem sjusket. Visse kritikere har en rygmarvsrefleks, der sidestiller et højt sidetal med en sjusket konstruktion – en refleks, der tidligere har stemplet romaner som *Gravity's Rainbow* og *JR* som unødvendigt lange

⁸⁰ Det antydes i løbet af romanen, at ingen af brødrene har den samme biologiske far: Den mørke Hal er sandsynligvis søn af en mellemøstlig attaché, og dværgen Mario har den promiskuøse Avrils stedbror som sit fædrene ophav. Kun den følelseskolde Orin synes at have James Incandenza som sin biologiske far.

og leddeløse.⁸¹ Selv så dygtig en læser som Frederick Karl har således beskrevet *Infinite Jest* konstruktion som så kaotisk, at »any effort to harness [it], by the author or by an outside force, is futile«. ⁸² En omhyggelig nærlæsning af romanen afslører imidlertid, at den ikke rummer mange overflødige informationer, og at enhver stump information spiller en vigtig rolle i det større spind af kausalkæder.⁸³

Et eksempel på sådanne skjulte nervetråde i romanen er den unge Marlon Bain, hvis forældre i sin tid blev dræbt på motorvejen af en nedstyrtende pressehelikopter. Andetsteds i romanen erfarer man, at E.T.A.s sekretær, Lateral Alice Moore, har fået sit tilnavn, fordi hun efter at være faldet ned med en pressehelikopter kun kan gå sidelæns. Forbindelsen mellem Marlon og Alice ekspliciteres aldrig, men er ikke desto mindre til stede som et latent kredsløb, der venter på at blive fuldendt af den opmærksomme læser. I et andet latent kausalt forløb hører vi, at Don Gately efter at have set en professionel fodboldspiller udfolde sig på banen kastes ned i en depression over sine egne forspildte muligheder. Denne depression kulminerer i, at Don af ren og skær frustration gennemtæver to udsmidere og sættes i fængsel. Hvad vi *ikke* hører eksplicit er, at den fodboldspiller, der uforvarende udløste Dons depression og efterfølgende fængsling, er Hals storebror Orin. Man kan slutte sig frem til det gennem forskellige andre indicier og sidebemærkninger, men det kræver analytisk fodarbejde at blotlægge forbindelsen.

Hvad der ved en overfladisk læsning tager sig ud som uforbundne begivenheder og personer, viser sig ved nærmere eftersyn at være en uendelig sammenvævet flade af mere eller mindre skjulte mønstre, af »the connectedness of all events« (IJ, s. 96). En beskrivelse af *Infinite Jest* som kaotisk underkender det omhyggelige arbejde, Wallace har lagt i konstruktionen – og den efterfølgende tilsløring – af romanens sammenfiltrede kausalkæder.⁸⁴ De øjensynligt så forskellige verdener E.T.A. og Ennett House har således utallige berøringspunkter, og i løbet af romanen sker der en betragtelig udveksling, både bogstaveligt og metaforisk, mellem tennisakademiets oververden og 'halvvejshusets' underverden (og ikke at forglemme de canadiske rullestolsterrorister).

En af de vigtigste berøringsflader mellem E.T.A. og Ennett House er temaet *afhængighed*. Det er nemlig ikke kun halvvejshusets beboere, der er afhængige af forskellige mere eller mindre su-

⁸¹ I et interview i *Paris Review* kalder Gaddis som et modtræk mod sådanne beskyldninger den øjensynligt kaotiske *JR* for den mest økonomiske og omhyggeligt konstruerede bog, han har skrevet.

⁸² Karl 2001, s. 473, citeret i Burn 2003, s. 76.

⁸³ I et interview med Anne Marie Donahue har Wallace selv udtalt, at »It may be a mess, but it's a very careful mess«, og i et andet interview med Laura Miller siger han: »If it looks chaotic, good, but everything that's in there is in there on purpose«.

⁸⁴ Stephen Burn har også et godt blik for disse kausalkæder, og selv om han kun kortlægger en brøkdel af dem i sin korte monografi om romanen, formår han at give et godt indblik i den omhyggelige konstruktion. Bl.a. eftersporer han den godt begravede og snirklede kæde af begivenheder, der ledte en kopi af filmen »Infinite Jest« fra Hal Incandenza i hænderne på de canadiske rullestolsterrorister – en rute der bl.a. fører over et indbrud, hvor Don Gately uden at vide det fik fingre i filmen (Burn, s. 32-33).

spekte substanser. Også tennisakademiets renskurede unge talenter er – som så mange elitesportsfolk – misbrugere af dette og hint, og de indgår således på naturlig vis i romanens parade af misbrugets mange ansigter. Romanens personer er afhængige af alt lige fra alkohol og hårde stoffer, over dyremishandling og til tv-serien M*A*S*H. Som sådan er *Infinite Jest* et indtrængende korrektiv til 60'ernes mytologisering og ofte glorificering af stoffer, og i stedet for som f.eks. Pynchon at fokusere på de farverige og uautoriserede sindstilstande, stofferne hensætter (mis)brugerne i, koncentrerer Wallace sin indsats om at skildre den fornedrelse, som den desperate kamp for at skaffe dagens fix indebærer.

Romanens undersøgelse af afhængighedens mange facetter er ikke kun et korrektiv til 60'erne,⁸⁵ men også til den amerikanske »pursuit of Happiness«, der er indskrevet i selve Uafhængighedserklæringen som en selvindlysende sandhed. Friheden til at vælge og angsten for at lade sin tilværelse og sine valg diktere udefra har altid været vigtige temaer i amerikansk litteratur.⁸⁶ Den personlige frihed har nærmest været en hellig ko, som selv ikke de mest kritiske røster har vovet at sætte spørgsmålstegn ved. Wallace mener selvfølgelig heller ikke, at der som sådan er noget galt med den personlige frihed til at vælge, men han argumenterer samtidig for, at denne frihed ikke nødvendigvis altid fører til alles bedste. Ifølge Wallace er det sidstnævnte ellers en udbredt amerikansk antagelse, og på et tidspunkt i sin roman lader han en amerikansk regeringsagent udtale, at »each American seeking to pursue his maximum good results together in maximizing everyone's good«, samt at USA er »a community of sacred individuals which reveres the sacredness of the individual choice« (IJ, s. 424). Romanen argumenterer imidlertid for, at amerikanere i bedste fald forvalter deres frie valg tvivlsomt; at de i stedet for at bevare en ægte frihed vælger at underkaste sig et eller andet større formål, det være sig religion eller narkotikaafhængighedens uimodsigelige diktat (og ifølge gamle Marx er de jo ét fedt...). Den værdsatte uafhængighed fører altså ofte til en form for afhængighed, og den amerikanske borger bliver »the slave who believes he is free« (IJ, 108).

Romanens centrale symbol for dette problemkompleks er James Incandenzas film »Infinite Jest«, der vitterlig maksimerer tilskuerens glæde; den giver faktisk så megen fornøjelse, at man mister lysten til alt andet end at se den igen og igen, i en evig båndsløjfe, der garanterer uendelig morskab, infinite jest.⁸⁷ I sagens natur må Wallace være forholdsvis vag i sine beskrivelser af en sådan films indhold, men det antydes, at i hvert fald dele af filmen reproducerer spædbarnets perspektiv: kameraet er placeret i vuggen og peger op på en sløret moderskikkelse, der trøster spædbarnet og fortæller det, at alt er godt. Filmen indgiver altså publikum følelsen af den måske største

⁸⁵ Om end opgøret med 60'erne vitterlig er vigtigt for Wallace, både på det ideologiske og det æstetiske plan.

⁸⁶ Se bl.a. Tanners *City of Words*.

⁸⁷ Romanens og filmens titel er taget fra kirkegårdsscenen i *Hamlet*, og ud over at kommentere den amerikanske »pursuit of Happiness« anslår citatet et far/søn-tema, der gennemspilles i forholdet mellem Hal og James.

frihed af dem alle, nemlig den ansvarsfrihed, man oplever som spæd. Bagsiden af medaljen er så, at denne ultimative frihed er ensbetydende med en ultimativ afhængighed og en ultimativ hjælpeløshed: en potensering af den tendens til frihedssøgende ansvarsforflygtigelse, Wallace observerer i den amerikanske borger. På grund af sine udtalte løfter om at fritage seeren for hverdagens tyngende ansvar er »Infinite Jest« et perfekt våben for de canadiske rullestolsterrorister, hvis plan blot består i at gøre filmen tilgængelig for de amerikanske borgere og derefter forlade sig på, at amerikanernes frie valg nok skal gøre resten af arbejdet.

Selv om »Infinite Jest« aldrig rigtig kommer i fokus for læseren, er den romanens centrale McGuffin: den er objektet for de fleste romanpersoners begær, eller i det mindste nysgerrighed, og den er det mål, alle plotlinjerne konvergerer imod. Denne konvergens peger frem mod et eksplosivt klimaks, hvor svært bevæbnede terrorister omringer tennisakademiet, men umiddelbart inden spændingen udløses, stopper Wallace løjerne, klipper til en hospitalsindlagt Don Gately, og lader bogstaveligt talt romanen løbe ud i sandet.⁸⁸ Læseren snydes på brutal vis for det lovede klimaks, og i den forstand minder *Infinite Jest* ikke så lidt om *The Crying of Lot 49*. I en selvrefleksiv fodnote om en af filminstruktøren James Incandenzas æstetiske retninger – den såkaldte »antikonfluentisme« – diskuteres denne kasten vrag på vores narrative begær udførligt.

Kunstneren James Incandenza er på mange måder (inklusive den fysiske beskrivelse af ham samt titlen på de to kunstners respektive hovedværker) en forfattersubstitut for Wallace, og mange af romanens æstetiske strategier forskydes ind i en diskussion af James' filmiske virke. Incandenzas filmografi, udførligt beskrevet i romanens 8 sider lange note 24, udgør et veritabelt poetologisk katalog over Wallaces egne litterære teknikker, og beskrivelserne af instruktørens forskellige æstetiske retninger fungerer således ofte som en mise-en-abyme på romanen selv. Om antikonfluentismen hedder det bl.a.: »An après-garde digital movement, a.k.a. 'Digital Parallelism' and 'Cinema of Chaotic Stasis,' characterized by a stubborn and possibly intentionally irritating refusal of different narrative lines to merge into any kind of meaningful confluence« (IJ, 996). Denne muligvis bevidst irriterende mangel på narrativ konvergens er et helt overordnet kendetegn ved *Infinite Jest*. De kausale forbindelser mellem de forskellige handlingstråde er dybt begravet og kræver et omhyggeligt detektivarbejde at afdække, men de er dog til stede i romanen på et eller andet niveau, hvilket er mere end man kan sige om det udeblivende klimaks. De tre overordnede tråde konvergerer tydeligt mod ét punkt, men dette punkt ligger hinsides romanens rammer.⁸⁹

⁸⁸ De sidste sider inden fodnoterne er helliget et flashback til Don Gatelys narkotika- og indbrudskarriere. I den sidste sætning ligger en forslået Don Gately på stranden og kigger op i himlen.

⁸⁹ David Foster Wallace har siden holdt fast i sin antikonfluentisme. En af de bedste noveller i samlingen *Oblivion* (2004) er »Mr. Squishy«: en herlig udlevering af forbrugerkulturens manipulering af den enkelte forbruger. Sideløbende med den centrale handling (en skildring af en fokusgruppeanalyse i forbindelse med lanceringen af en ny chokoladeka-

Resultatet af klimaksets larmende fravær er dog andet og mere end en metafiktiv pegen fingre ad vores gammeldags hang til denouement. Situationen svarer lidt til at rejse den halve jordklode rundt for at se pyramiderne, for ved ankomsten at opdage, at de simpelt hen ikke er der. Efter den indledende overraskelse og efterfølgende skuffelse ser man tilbage på den strabadserende rejse for at genkalde sig, hvad man egentlig oplevede undervejs – så har det hele dog ikke været forgæves. I manglen på et denouement kastes læseren tilbage på den foregående tekst, hvor hun så må begynde at se sig om efter andre ting.⁹⁰ Hun kan jo passende starte ved første kapitel, og hér vil hun opdage en strukturel pudsighed: Bogens første kapitel foregår som det eneste af romanens kapitler i *The Year of Glad*, og ifølge den kronologi over O.N.A.N. Subsidized Time™, Wallace forsyner os med på side 223, kommer *Year of Glad* et år *efter* hovedhandlingen i *Year of the Depend Adult Undergarment*, og således et år efter det fraværende klimaks. Romanen starter altså med den kronologisk seneste begivenhed, hvorefter den springer tilbage og skildrer de begivenheder, der ledte op til netop denne begivenhed – dog med den væsentlige pointe, at der mangler et helt år. Det indledende kapitel rummer ikke andet end svage hentydninger til, hvad der er sket i det mellemliggende år, men et eller andet radikalt må der være sket. Den Hal, som vi efter at have læst bogen én gang genser i første kapitel, har nemlig ikke meget til fælles med den velartikulerede Hal, vi møder i resten af romanen.⁹¹

Den bogligt begavede Hal, der kan størstedelen af Oxford English Dictionary udenad, er til optagelsessamtale på et universitet. Da han efter en serie indledende formaliteter endelig åbner munden for at dupere det akademiske panel med sine talegaver (som vi får rigelige eksempler på i resten af romanen), mødes han af rædselsslagne blikke. Panelet kan ganske simpelt ikke forstå et

ge) finder der en række ildevarslende ting sted: en gummibeklædt mand kravler med en præcisionsriffel op ad facaden på den bygning, hvor fokusgruppen er samlet – og lederen af fokusgruppen har muligvis planer om at forgive gruppe-medlemmerne ved at præparere chokoladekagerne med pøsegift. Spændende, spændende! Men lige som begivenhederne for alvor begynder at accelerere, stopper løjerne.

Selv om denne sjofling af vores narrative begær forekommer som en yderst postmoderne øvelse, så finder man også eksempler på metoden før Wallace og Pynchon: Borges lader sin novelle »The Approach to al-Mu'tasim« slutte umiddelbart før en ung student når målet for sin quest, og i en endnu tidligere tekst afbryder Edgar Allan Poe sin *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) med en cliffhanger af de store. Pym's rejseselskab begiver sig ind i en kløft, og pludselig rejser der sig foran dem en ildevarslende figur: »But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow« (Poe, 1179) – og denne hvidhed afspejler sig selvfølgelig i den hvidhed, der møder læseren, da Poes roman løber tør for ord; en hvidhed, hvor vi kan skrive vores egne forestillinger (som i Melvilles hvide hval). Onde tunger hævder, at Poe simpelt hen løb tør for ideer og derfor lod sin roman ende så uafklaret, som han gjorde, men det kan ikke diskuteres, at denne gådefulde menneskelignende gigant har brændt sig fast på mange indre nethinder.

⁹⁰ Som vi vil se i kapitlet om Pynchon, er denne mekanisme også afgørende for *The Crying of Lot 49*.

⁹¹ Ved en første gennemlæsning af romanen synes det første kapitel lidt forvirrende. Man kender ikke til personerne endnu, og har ingen ide om, at kapitlet foregår et år efter de efterfølgende kapitler (det finder man som sagt først ud af vha. kronologien på side 223). Det er først i genlæsningen, at begivenhederne i *Year of Glad* sættes i en slags perspektiv, og *Infinite Jest* fordrer altså (som f.eks. *Finnegans Wake*), at læseren bladrer fra sidste side og direkte om på første side igen, i en slags uendelig båndsløjfe – og således føjes endnu et betydningslag til romanens titel.

ord af, hvad han siger, og oplever hans forsøg på at tale som en serie skræmmende lyde, der mest af alt lyder som en ged i færd med at drukne i sirup. De overmander derfor den uforstående (og uforståelige) Hal og tilkalder en psykiatrisk ambulance. Derpå slutter kapitlet, og det er det sidste, man rent kronologisk ser til Hal.⁹²

Der gives ingen forklaring på, hvorledes dette markante kommunikationssammenbrud kan være opstået i mellemrummet fra november Y.D.A.U. – hvor romanens hovedhandling stopper – og til november Year of Glad. Det antydes ganske vist i løbet af romanen, at Hal som følge af sit marihuana-misbrug synker ned i en stigende isolation, en solipsistisk indadskuen,⁹³ men det gøres samtidig klart, at Hal har været ensom lige fra han var spæd. Det antydes også, at James Incandenza lavede den farlige film »Infinite Jest« i et fejlslagent forsøg på at kommunikere med Hal (IJ, 838), og at Hal muligvis har set filmen og er sluppet levende – men ikke uskadt – fra det... eller at han har eksperimenteret med det potente psykedeliske stof DMZ, der på et tidspunkt beskrives som »acid that has itself dropped acid« (IJ, 214) – altså LSD i anden potens. Der tilbydes således flere mulige forklaringer på Hals markante kommunikationsbrist, men vektorerne nægter at konvergere i en tilfredsstillende og konsistent forklaringsmodel. *Infinite Jest*s fortolkningsrum lader sig ikke lukke helt, som følge af den allerede citerede »stubborn and possibly intentionally irritating refusal of different narrative lines to merge into any kind of meaningful confluence«, og i manglen på et overordnet logisk skema tvinges læseren til i stedet at fokusere på delelementerne af Hals tilstand. Hér er til gengæld også meget at hente. I sin inklusion af temaer som ensomhed, isolation, kommunikation og manglen på samme, solipsisme samt identitet slår det første kapitel nogle af romanens vigtigste strenge an i løbet af ganske få sider. Et nærmere blik på udviklingen af dette problemkompleks i løbet af romanen giver ikke blot et godt greb om *Infinite Jest*, men om det postironiske projekt som sådan.

2.1.5. Fra menneske til maskine: Hals nedtur

En af de helt centrale historier i den decentrerede *Infinite Jest* er historien om Hals forsøg på at definere og fastholde sin egen identitet, at danne et nogenlunde konsistent begreb om sit jeg. Romanens allerførste ord er da passende nok også »I«:

⁹² Scenens uhyggelige karakter understreges af, at den fortælles fra Hals synsvinkel, i jeg-form. Som fortæller er Hal så velartikuleret som altid, og hans kommunikation med læseren fejler ikke noget. Det er først da han forsøger at kommunikere med de andre personer i scenen, at det går galt. Kapitlet giver et indtryk af en sund og rask bevidsthed, der imidlertid ikke kan række ud over kroppens fængsel. Frygten for at være fanget i sin egen krop, ude af stand til at kommunikere med sine medmennesker, er en gennemgående figur i den postironiske litteratur, og som vi skal se går den igen i bl.a. Rick Moodys *Purple America* og Jonathan Franzens *The Corrections*.

⁹³ Solipsisme er i det hele taget et vigtigt tema i romanen og udtrykkes i koncentreret form i romanpersonen Nell Gunther, som ynder at vende forsiden af sit glasøje indad (IJ, 362-63).

I am seated in an office, surrounded by heads and bodies. My posture is consciously congruent to the shape of my hard chair. This is a cold room in University Administration, wood-walled, Remington-hung, double-windowed against the November heat, insulated from Administrative sounds by the reception area outside, at which Uncle Charles, Mr. deLint and I were lately received.

I am in here. (IJ, 3)

Den kliniske beskrivelse af det kolde rum, der er afskærmet fra varmen og isoleret fra lydene udenfor, giver de første forudannelser om Hals egen isolation, og værelset, som Hal emphatisk placerer sig selv i i sin beskrivelse, kunne lige så vel være en beskrivelse af ham selv. Hal er også isoleret og afskærmet fra livets larm og tummel, og den kerne af identitet, man trods alt ville forvente at finde inde bag de barrierer, han har rejst mellem sig selv og andre, er lige så kold og hul som det kontor, han sidder i.

Hal er selv bevidst om den følelseskulde, der karakteriserer ham, og han prøver derfor at overbevise optagelsespanelet om det modsatte: at han *er* et menneske af kød og blod, med et komplekst følelsesliv og en fuld ballast af menneskelige erfaringer:

»I am not just a boy who plays tennis. I have an intricate history. Experiences and feelings. I'm complex. [...] I study and read. I bet I've read everything you've read. Don't think I haven't. I consume libraries. I wear out spines and ROM-drives. I do things like get in a taxi and say, 'The library, and step on it.' My instincts concerning syntax and mechanics are better than your own, I can tell, with due respect.

But it transcends the mechanics. I'm not a machine. I feel and believe. I have opinions. Some of them are interesting. I could, if you'd let me, talk and talk.« (IJ, 11-12)

... og det gør han så; taler og taler. Problemet er bare, at panelet ikke forstår et ord, og en halv side senere har de skræmte tilhørere tvunget Hal ned på gulvet og ringet efter den blå vogn.

Den centrale besværgelse i Hals forsvarstale er udsagnet »I'm not a machine«.⁹⁴ I et analogi-søgende fortolkningsperspektiv undergraves denne påstand selvfølgelig af Hals navnefællesskab med den maskinelle intelligens HAL fra Stanley Kubricks film *Rumrejsen år 2001* (1968),⁹⁵ og på det rent indholdsmæssige plan lykkes det heller ikke rigtigt Hal at overbevise læseren om, at han er andet og mere end en maskine. Det skal retfærdigvis siges, at Hal i de kronologisk tidligste kapitler egentlig er ganske menneskelig og udviser ægte kærlighed for i hvert fald den ene af sine brødre. Som handlingen skrider frem, udhules menneskeligheden imidlertid i stigende grad, og Hal

⁹⁴ Ligheden med John Merricks omkvæd i David Lynchs film *The Elephant Man* (1980) – »I'm not an elephant!« – er muligvis utilsigtet, men i begge tilfælde er der tale om et nødråb fra et desperat individ, der ikke kan række ud over kroppens barriere og så at sige er fanget i sit eget hoved.

⁹⁵ Som det nok vil være de fleste læsere bekendt, fandt Arthur C. Clarke og Stanley Kubrick på HAL's navn ved at rykke bogstaverne IBM ét hak tilbage i alfabetet.

bliver mere og mere robotagtig i sin ageren. I den forstand kan i hvert fald Hal-tråden af *Infinite Jest* beskrives som en *Bildungsroman*, der er vendt på hovedet. I stedet for den traditionelle dannelsesroman, der skildrer hovedpersonens mange prøvelser og gradvise formation af selvet, beskriver *Infinite Jest* en *deformation* af Hals jeg, en bevægelse fra et organisk selv til en inorganisk, mekanisk tilstand.⁹⁶

Hal har andet og mere end sit fornavn mod sig i sin gradvise udvikling fra menneske til maskine. Efternavnet, forstået som Hals familiemæssige tilhørsforhold, trækker også i retning af en maskinel identitet. I et flashback til 1960 (bogens kronologisk set tidligste kapitel) møder vi Hals farfar og 10 år gamle far. Kapitlet er én lang monolog, hvor farfaren belærer den unge James – eller 'Jimbo' – om, at man skal have respekt for de objekter, der omgiver en, da man selv ikke er andet og mere end et objekt:

Son, you're ten, and this is hard news for somebody ten, even if you're almost five-eleven, a possible pituitary freak. Son, you're a body, son. That quick little scientific-prodigy's mind she's [Jims mor – TRA] so proud of and won't quit twittering about: son, it's just neural spasms, those thoughts in your mind are just the sound of your head revving, and head is still just body, Jim. Commit this to memory. Head is body. Jim, brace yourself against my shoulders here for this hard news, at ten: you're a machine a body an object, Jim. (IJ, 159)

Hovedet er bare en forlængelse af kroppen, og kroppen er blot en maskine, prædiker Jimbos halvberusede far. Hvad andre betragter som menneskesindets transcendentale potentiale, beskriver faren blot som neurale spasmer, og han bliver dermed en slags foregangsmand for den materielle koncipering af det menneskelige sind, der kendetegner det seneste årtis kognitive videnskaber.⁹⁷ James Incandenza får altså allerede som 10-årig at vide, at han er en maskine, og hele hans filmografi kan på sin vis ses som et forsøg på at udforske og udfordre validiteten af denne påstand. På et andet plan er James' filmiske virke simpelt hen et forsøg på at *kommunikere*, at række ud til andre mennesker. Dette er ikke mindst tilfældet i forholdet til Hal. James ser allerede på et tidligt tidspunkt, at Hal trækker sig ind i sig selv, og han gør sig store anstrengelser for at forhindre drengens påbegyndte eksil fra omverdenen. Han arrangerer bl.a. komplicerede rollespil med det formål at træne Hals konversationsevner (IJ, 27-31), og da sådanne velmente, men kiksede, kommunikati-

⁹⁶ I sin reversion af dannelsesromanens traditionelle skema har Hals historie ikke så få lighedspunkter med Slothrops historie i *Gravity's Rainbow*, men hvor figuren Slothrop bogstaveligt talt bliver demonteret og spredt for alle vinde, ender Hal i en mere prosaisk, og derfor også psykologisk mere troværdig, stivnen.

⁹⁷ Ideen om hjernen og kroppen som en kompleks maskine er naturligvis ældre end som så. Den udgør f.eks. en af kybernetikkens hjørnesten, og man ser følgelig reminiscenser af den i den kybernetisk inspirerede postmodernisme. »You are the sum total of your data. No man escapes that« får Jack Gladney således at vide under en lægeundersøgelse i *White Noise* (s. 141), og senere i romanen viderekolporterer Jack denne besked til sin kone, med en uddybende tilføjelse: »We are the sum total of our data, I told her, just as we are the sum total of our chemical impulses« (WN, 202).

onsforsøg slår fejl, sætter han sine sidste kræfter ind på at skabe et filmisk mesterværk, der kan trænge igennem sønnens isolation:

[H]e spent the whole sober last ninety days of his animate life working tirelessly to contrive a medium via which he and the muted son could simply *converse*. To concoct something the gifted boy couldn't simply master and move on from to a new plateau. Something the boy would love enough to induce him to open his mouth and come *out* – even if it was only to ask for more. Games hadn't done it, professionals hadn't done it, impersonation of professionals hadn't done it. His last resort: entertainment. Make something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh. To bring him 'out of himself' as they say. (IJ, 838)

Citatet udtrykker en forfriskende tyrkertro på, at kunsten – mere præcist den *underholdende kunst* – er et medium der kan trænge igennem menneskelig isolation og udvirke en ægte kommunikation med sit publikum. Denne overbevisning deler Wallace og de øvrige postironikere til fulde, og ambitionen om at genetablere ideen om litteraturen som et kommunikativt medium snarere end et autonomt artefakt løber gennem hele den postironiske litteratur. Forfatteren i 90'erne er ikke længere død: han er bare ensom, og han vil gerne kommunikere denne ensomhed videre til andre ensomme mennesker, for i det mindste at skabe en form for fællesskab ud af ensomheden.

Kommunikation er altså et overordentligt vigtigt begreb for postironikerne. Selv om begrebet overvejende vægtes positivt, er det dog værd at notere sig, at kommunikation ikke er et ubetinget gode i forsøget på at definere og afgrænse sin identitet. For meget kommunikation kan nemlig i sidste ende resultere i en ensretning og forfladigelse af individet. Denne ide kan spores i så forskellige værker som Claude Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques* (1955) og Herbert Marcuses *One-Dimensional Man* (1962). I værket *Tristes Tropiques* beskriver Lévi-Strauss civilisationens moderniseringsproces som et resultat af etableringen af kommunikation mellem befolkningsgrupper, der hidtil havde været forskellige: »Every verbal exchange, every line printed, establishes communication between people, thus creating an evenness of level, where before there was an information gap and consequently a greater degree of organization«. ⁹⁸ Denne udjævning af forskelle i samfundet er ifølge Lévi-Strauss en analogi til den 2. termodynamiske lov, der hævder, at bestanddelene i et lukket system tenderer mod stadig mere tilfældig fordeling, mod voksende entropi. Lévi-Strauss foreslår i forlængelse heraf at kalde studiet af den civilisatoriske ensretningsproces for *entropologi*, en sammentrækning af ordene entropi og antropologi.

⁹⁸ Fra den amerikanske oversættelse af *Tristes Tropiques*, her citeret i Louis Menands artikel »Entropology« (New York Review of Books, June 12, 1997, 24).

Lèvi-Strauss' overordnede ide er altså, at en vis mængde kommunikation er positiv og udvider vores verden, mens for megen kommunikation udjævner forskelle og gør verden fattigere. Den samme pointe – om end forklaret i knap så tekniske termer – finder vi hos Herbert Marcuse, der i *One-Dimensional Man* argumenterer for, at massemedierne og reklameverdenen ensretter og fladiger det enkelte individ, og gør det til en én-dimensionel forbruger.⁹⁹

En mangel på kommunikation er altså skadelig for individet, idet den fører til ensomhed og i sidste ende solipsisme, mens en overflod af kommunikation udjævner det enkelte menneskes individuelle konturer og derfor på sin vis er lige så skadelig. De postironiske forfattere er opmærksomme på denne dobbelte belejring af individet, og de opstiller derfor et ideal, hvor individet holder fast i en kerne af sit selv, samtidig med at hun nuancerer og justerer dette selv gennem kontakt og kommunikation med andre mennesker.

Det medium, James stillede så store forventninger til i de sidste måneder af sit liv, er filmen »Infinite Jest«. På ét plan er eksperimentet en stor succes, idet filmen viser sig underholdende og kommunikativ nok til at trylle-, for ikke at sige slave-binde en hel nation. På et andet plan er filmen imidlertid en fiasko, da den ikke indfrier sit primære mål: at trænge igennem til Hal.¹⁰⁰ Hal er simpelt hen uden for rækkevidde, og han bliver ved med at søge længere og længere ind i sig selv, kulminerende med hændelsen i Year of Glad. Konfronteret med denne fiasko beslutter James sig for, at han ikke længere har noget, der er værd at leve for, og kort efter tager han sit eget liv.¹⁰¹

James' selvmord er naturligvis ikke videre befordrende for forsøget på at bremse Hals selv-påførte isolation, og sammen med forventningspresset fra tennisakademiet spiller selvmordet en vigtig rolle i Hals psykiske deroute. Det er dog ikke kun i nærmiljøet, årsagerne til nedturen skal lokaliseres. I en central passage i romanen udpeges nogle andre væsentlige faktorer, der ikke blot påvirker Hal, men hele det amerikanske folk. Passagen er lang, men den fortjener at blive citeret i noget nær sin helhed, da den ikke blot er afgørende for en forståelse af Hal, men også rummer romanens mest udtalte kritik af postmodernismen:

Hal Incandenza, though he has no idea yet of why his father really put his head in a specially-dickied microwave in the Year of the Trial-Size Dove Bar, is pretty sure that it wasn't because of standard U.S. anhedonia. Hal himself hasn't had a bona fide intensity-of-interior-life-type emotion since he was tiny; he finds terms like *joie* and *value* to be like so many vari-

⁹⁹ En lignende ide udtrykkes i Don DeLillos *Underworld* (1997), hvor de første ord i romanens epilog lyder: »Capital burns off the nuance in a culture« (*Underworld*, 785).

¹⁰⁰ For at understrege dette ville Wallace oprindeligt forsyne romanen med undertitlen *A Failed Entertainment*. Forlaget Little, Brown kunne imidlertid ikke lide de negative konnotationer og nedlagde veto (Chris Hager 1997, note 5).

¹⁰¹ James Incandenzas selvmord finder sted i Year of the Trial-Size Dove Bar, fem år før Year of the Depend Adult Undergarment. Det fejlslagne forsøg på at kommunikere med Hal var måske nok dråben, der fik bægeret til at flyde over for James, men han havde mange andre motiver for sit selvmord, bl.a. en åbenlyst utro hustru.

ables in rarified equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being – but in fact he's far more robotic than John Wayne.¹⁰² One of his troubles with his Moms is the fact that Avril Incandenza believes she knows him inside and out as a human being, and an internally worthy one at that, when in fact inside Hal there's pretty much nothing at all, he knows. His Moms Avril hears her own echoes inside him and thinks what she hears is him, and this makes Hal feel the one thing he feels to the limit, lately: he is lonely.

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. It's maybe the vestiges of the romantic glorification of *Weltschmerz*, which means world-weariness or hip ennui. Maybe it's the fact that most of the arts here are produced by world-weary and sophisticated older people and then consumed by younger people who not only consume art but study it for clues on how to be cool, hip – and keep in mind that, for kids and younger people, to be hip and cool is the same as to be admired and accepted and included and so Unalone. Forget so-called peer-pressure. It's more like peer-hunger. No? We enter a spiritual poverty where we snap to the fact that the great transcendent horror is loneliness, excluded encagement in the self. Once we've hit this age, we will now give or take anything, wear any mask, to fit, be part-of, not be Alone, we young. The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. We are shown how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's stuck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naïveté. Sentiment equals naïveté on this continent [...]. Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naïve and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anacritically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, gooey drool. One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pulses and writhes just under the hip empty mask, anhedonia. (IJ, 694-95)

I tillæg til at elaborere beskrivelsen af Hal som en hul, robotagtig søvngænger, udpeger citatet Hals hippe kynisme og ironi som et generelt amerikansk problem. Passagen virker på mange måder som en slags overbygning til Wallaces tv-essay, og det står klart, at omplantningen til romanform ikke tager brodden af Wallaces kritik. Hvor tv-essayet og det medfølgende interview primært fokuserede på, at den kynisk-ironiske postmodernisme for længst havde overskredet sin sidste salgsdato, idet den var blevet overhalet indenom af mainstreamkulturen, så udvider Wallace i *Infinite Jest* anklagerne til også at indbefatte postmodernismens skadelige virkning på menneskelig

¹⁰² Nej, ikke *den* John Wayne. Romanens John Wayne er tennisakademiets højstrangerende tennisspiller, et fysisk vidunder der i sit spil forlader sig mere på mekanisk effektivitet og rå muskelkraft end på elegance og intuition – en opdateret Ivan Lendl, med andre ord. Selv om *Infinite Jest*s John Wayne ikke har noget med *den* John Wayne at gøre, er navnefællesskabet nok ikke helt utilsigtet.

interaktion som sådan. »Life imitates art«, sagde Oscar Wilde, og når en hel nation af usikre teen-agere imiterer de rollemodeller, en ironisk og livstræt kunst præsenterer dem for, er det ikke svært at forudsige resultatet.¹⁰³ Snarere end at danne et genuint fællesskab af læsere eller seere, skaber postmodernismens kyniske ironi en samling ensomme individer, der er bange for at række ud mod deres medmennesker og blive beskyldt for sentimentalisme eller naivitet.

Netop denne sentimentalitet og naivitet, som den postmoderne æstetik ifølge Wallace afskærmer os fra, er imidlertid det, der for alvor gør os menneskelige. Sådan tænker Hal, og sådan argumenterer Wallace i afslutningen af tv-essayet.¹⁰⁴ Implikationerne af dette argument er måske uudtalte, men ikke desto mindre tydelige: Postmodernismen afskærer seerne/læserne fra de følelser, der for alvor gør os menneskelige, og som sådan er den postmoderne æstetik *en umenneskelig æstetik*, der ikke blot genspejler, men også producerer, umenneskelighed. Hal er med andre ord ikke blot et produkt af sin egen intime historie, men også, og hvad der er nok så vigtigt, et produkt af postmodernismen.

Det er mildest talt alvorlige anklager, Wallace retter mod postmodernismen her, og hvis de er oprigtigt ment, så forstår man kun alt for godt Wallaces motivation for at gøre op med de postmoderne patriarker. Spørgsmålet er dog, om postmodernismen virkelig kan holdes ansvarlig for den ironiske ennui, der præger by- såvel som mediebildet i det moderne USA.¹⁰⁵ Er postmodernismen årsag eller symptom (begge dele ifølge Wallace) og udelukker den virkelig sentimentalitet og patos i den grad, Wallace lægger op til? Jeg skal senere i dette kapitel vende tilbage til, hvad jeg betragter som Wallaces og de øvrige postironikeres strategiske fejllæsning af postmodernismen. Foreløbig er det dog værd at hæfte sig ved, i hvor høj grad den postmodernisme, Wallace gør op med, minder om den postmodernisme, postmodernismeteorien har konstrueret: en overfladisk, ironisk postmodernisme, der i sin negativitet ikke levner plads til menneskelig substans eller moralsk opbyggelighed, endsige patos eller sentimentalitet.

2.1.6. Fra maskine til menneske: Dons optur

Hals historie fremviser ikke meget af den patos, sentimentalitet og moralske opbyggelighed, Wallace efterlyser. Hans udviklings-, eller måske snarere afviklings-historie er primært fokaliseret gennem ham selv, og selv om han er nok så gennemreflekteret om sin gradvise mekanisering, er han

¹⁰³ Der er allerede ansatser til denne bredere, og mere alvorlige, kritik i tv-essayet og interviewet. Wallace siger således i interviewet, at mainstreamkulturens absorbering af postmodernismens æstetik har haft »appalling consequences for authors and everyone else« (McCaffery 1993, 146, min kursivering). *Everyone else* kommer dog stadig i anden række i disse to tekster, og det er først i *Infinite Jest*, at Wallace for alvor tackler de rædselsfulde konsekvenser, postmodernismens æstetik angiveligt har haft for den almindelige borger.

¹⁰⁴ Vi husker på, at Wallace afrundede sit tv-essay med at beskrive de næste litterære rebeller som håbløst sentimentale, banale og naive, som en nødvendig modreaktion på postmodernismen.

¹⁰⁵ Hvis det virkelig er tilfældet, er det et under, at postmodernismen ikke er blevet sagsøgt endnu af fortørnede forældre.

samtidig så meget et produkt af postmodernismen (som Wallace ser den), at han er hinsides behandling, hinsides frelse. I den forstand bliver historien om Hal først og fremmest en *diagnose* over den solipsistisk indadskuende postmoderne tilstand. Gennem Hal argumenterer Wallace for, hvad der er galt, og hvorfor det er et problem, men han opstiller ikke et klart, konstruktivt alternativ inden for rammerne af Hals historie.

Dét gør han til gengæld i beretningen om den tidligere stofmisbruger og indbrudstyv Don Gately. Dons historie er på mange måder et modbillede til Hals. Hvor Hals historie først og fremmest var etiologisk/diagnostisk og skildrede dekonstruktionen af en identitet, er historien om Don primært *terapeutisk* i sin fokus på rekonstruktionen af en identitet; og hvor Hals udvikling tegner en nedadgående kurve, beskriver Dons oplevelser i romanen en opadgående kurve, der både metaforisk og bogstaveligt krydser Hals. Denne to-leddede struktur forekommer som et velovervejet og gennemreflekteret greb fra Wallaces side, og man kan allerede finde de første ansatser til den i 1993, i interviewet med McCaffery, hvor Wallace diskuterer fiktionens opgave i dag:

Look man, we'd probably most of us agree that these are dark times, and stupid ones, but do we need fiction that does nothing but dramatize how dark and stupid everything is? In dark times, the definition of good art would seem to be art that locates and applies CPR to those elements of what's human and magical that still live and glow despite the times' darkness. Really good fiction could have as dark a worldview as it wished, but it'd find a way both to depict this dark world *and* to illuminate the possibilities for being alive and human in it. [...] Fiction's about what it is to be a fucking *human being*. If you operate, which most of us do, from the premise that there are things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being, then maybe half of fiction's job is to dramatize what makes it tough. The other half is to dramatize the fact that we still *are* human beings, now. Or can be. (McCaffery 1993, 131)

Citatet giver en ganske præcis beskrivelse af de forskellige funktioner, Hals og Dons historier indtager i romanens skema, og det udtrykker rationalet bag *Infinite Jest*'s overordnede dualitet.¹⁰⁶

Det er imidlertid ikke blot i udviklingskurvernes modsatrettede tendenser, at Hals og Dons historier adskiller sig fra hinanden. Stilistisk er de to handlingstråde også ganske forskellige. I sine beskrivelser af Hals dagligdag på tennisakademiet kan Wallace ikke sige sig fri fra at anvende en gavmild dosis af den ironi, han har så travlt med at tage afstand fra. Det er vel naturligt nok, eftersom eleverne på E.T.A. alle udgør eksempler på den privilegerede, blaserte, kyniske og ironiske

¹⁰⁶ Selv om romanens dobbeltrettede struktur forekommer ganske afgørende, skal man dog være varsom med at overdrive *Infinite Jest*'s symmetrier. Romanen er mere kompleks end som så, og en reduktion af de 1100 sider til et skema af binære modsætninger vil uvægerligt give et fortegnet billede af Wallaces præstation. Man kunne dog fylde op til flere afhandlinger med en minutøs kortlægning af alle niveauerne i *Infinite Jest*, og for overskuelighedens skyld har jeg valgt at fokusere på Hal og Don. Det er hér, Wallaces væsentligste indsats ligger, og det er også hér, opgøret med postmodernismen primært finder sted.

generation, der har fået det postmoderne formsprog ind med modernælken. Fortællerperspektivet ligger ofte tæt på disse elever i en slags dækket indirekte tale,¹⁰⁷ og deres omgangstone smitter af på fortællerstemmen. Ironien er til gengæld trængt i baggrunden i beretningen om Don Gately og de andre tidligere stofmisbrugere i Ennett House, og hér finder vi langt om længe den patos og den banalitet, Wallace efterlyste i konklusionen på sit tv-essay.

Den alvorstunge skildring af Dons lange vej ud af misbruget må siges at udgøre et forholdsvis rendyrket eksempel på den *Bildungsroman*, der i Hals historie afmonteres. Mere præcist kan man sige, at Dons historie ikke bare skildrer opbygningen af et individ, men *genopbygningen*. Don har nemlig allerede for længst foretaget den nedtur, Hal har begivet sig ud på. Han *har* været helt nede at vende, dernede hvor det gør rigtig ondt. I en årrække måtte han finansiere sit eskalerende stofmisbrug gennem stadig mere dumdristige indbrud, og han har været inde og ude af forskellige fængsler. Et katastrofalt indbrud, hvor Don og indbrudsmakkeren ved et uheld kommer til at slå husets ejer ihjel,¹⁰⁸ markerer imidlertid et vendepunkt for Gately. Overbevist om, at en usædvanlig vedholdende statsadvokat er kommet på sporet af ham, beslutter han sig nemlig for at gemme sig i det fredede Ennett House, og under dette ophold stopper han sit Demerol-misbrug. Da vi første gang møder ham i Y.D.A.U., er han stoffri. Desuden er han ikke længere blot en menig beboer i Ennett House, men er blevet ansat til at hjælpe med den daglige drift af huset, og kapitlerne om ham skildrer i omstændelige detaljer hans daglige arbejde. Vi hører, hvordan han rydder op, hvordan han forsøger at mægle i skænderier mellem beboerne, og hvordan han med møje og besvær laver et (for øvrigt uspiseligt) farsbrød, som de øvrige beboere under store anstrengelser klemmer ned for ikke at såre hans følelser. Indimellem er der flashbacks til Dons ynkelige forbryderkarriere, og disse glimt af, hvor han kommer fra, gør hans daglige omhu og loyalitet over for halvvejshusets beboere desto mere rørende. Sideløbende med arbejdsforpligtelserne i Ennett House gør Don en stædig indsats for at holde sig stoffri, bl.a. ved at følge AA's tolvtrinsprogram

¹⁰⁷ Hugh Kenner har i en bog om Joyce kaldt dette fortællergreb for »Uncle Charles-effekten«: Når den ekstradiegetiske fortællerstemme nærmer sig en bestemt romanperson, tager hans retorik farve af denne romanperson og nærmer sig det intradiegetiske. Romanfigurerne fungerer med andre ord som en slags tyngdefelter, der suger fortællerstemmen ind i deres indflydelsessfære, når denne nærmer sig. Et godt eksempel på, hvordan Uncle Charles-effekten fungerer i praksis, finder man side 546-47 i *Infinite Jest*, hvor fortællerstemmen suges ind i psykopaten Randy Lenz' indflydelsessfære, uden helt at overtage dennes perspektiv.

¹⁰⁸ Husejeren, en vis Guillaume DuPlessis, er snotforkølet, og da Don og makkeren Trent Kite følger deres S.O.P. og knebler offeret, dør DuPlessis, der pga. forkølelsen er ude af stand til at trække vejret gennem næsen, en langsom og pinefuld død – udførligt og ubærligt beskrevet over adskillige sider. Det viser sig senere, at DuPlessis er en canadisk terrorist-koordinator, og indbruddet samt hans efterfølgende død sætter alle mulige internationale forviklinger i spil, som Don Gately ikke har den fjerneste ide om at have forårsaget. Bl.a. får de to indbrudstyre uden at vide det fingre i en kopi af filmen »Infinite Jest«, som de efterfølgende sælger til deres sædvanlige hæler sammen med en masse andre videobånd. Fra denne hæler vandrer båndet videre til et par lyssky canadiske brødre, og derfra videre til de canadiske rullestolterrorister. Don har altså uafvidende og ad flere omveje spillet rullestolterroristerne et dødbringende våben i hænderne og udsat den amerikanske nation for en overhængende fare. Episoden er et godt eksempel på det afsindigt komplekse kausale fletværk, der forgrener sig gennem romanens 1100 sider.

og trofast troppe op til deres møder. Møderne er ofte pinagtige affærer, hvor forskellige mere eller mindre forhutlede eksistenser – inklusive Don selv – på skift indtager podiet og krænger deres sjæl ud for tilhørerne, i snublende, stammende og svedende beretninger fra samfundets skyggeside.

Hvis man kaster et blik på den endnu forholdsvis sparsomme sekundærlitteratur, der er udgivet om Wallace,¹⁰⁹ er det slående, hvor få sider der handler om Don Gately. Selv om Dons og Hals historier fylder cirka lige meget i romanen selv, så er Hal klart bedst repræsenteret i analyserne af romanen. I Stephen Burns lille monografi om *Infinite Jest* nævnes Don således stort set kun, når han berører historien om Hal eller rullestolsterroristernes jagt på »Infinite Jest«. Min egen analyse af romanen kan heller ikke sige sig fri fra en vis opprioritering af Hal på bekostning af Dons opbyggelige historie. Denne skæve fordeling af opmærksomheden kan umiddelbart undre, men den er egentlig forståelig nok. Vores litteraturkritiske analyseapparat er simpelt hen bedre gearret til at beskæftige sig med komplekse personligheder som Hal Incandenza. Hvis *Infinite Jest* har en Hamlet, så er det Hal, og med sit indviklede følelsesliv, sin velartikulerede selvrefleksion, sin fremmedgjorte ensomhed og sit kuldslæde verdenssyn er han det ideelle objekt for en sofistikeret kritikerpen. Don Gately, derimod, er der egentlig ikke så meget at skrive om. Han tænker ikke så meget over tingene, men prøver bare at holde tungen lige i munden og få hverdagen til at hænge sammen, time for time, minut for minut. De daglige, rutinemæssige gøremål konstituerer i al væsentlighed hans univers og hans tankehorisont – morgendagen skal jo nok komme, hvad enten man spekulerer over den eller ej. Som en følge af denne ad hoc-tilgang til tilværelsen er Dons liv i bund og grund ganske enkelt, for ikke at sige banalt, og under de minutiøse skildringer af Dons aktiviteter griber man ofte sig selv i at rulle med øjnene, gabe og længes tilbage til Hal eller rullestolsterroristerne. Snarere end en fejl disponering fra Wallaces side må dette træk ved romanen betragtes som et velovervejet, strategisk greb, der skal indfri de krav, Wallace i tv-essayet stillede til de næste litterære rebeller og deres opgør med postmodernismens distanceblænderi. Citatet tåler en delvis gentagelse: »The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the »How banal.« Accusations of sentimentality, melodrama« (Wallace 1993, s. 193).

Det er netop disse reaktioner, den mere eller mindre selvudnævnte litterære rebel David Foster Wallace risikerer, ikke mindst i de ulideligt udstrakte skildringer af de AA-møder, Don Gately besøger. Her er ingen skøjten hen over begivenhederne, ingen ironisk afstandtagen, men en indædt insisteren på at fortælle om romanpersonernes smerte, om det hårde arbejde og den »agendaless kindness« (IJ, 203), der er forudsætninger for at finde en vej tilbage til en slags værdighed efter

¹⁰⁹ Hidtil er de eneste boglange studier Stephen Burns *Infinite Jest – A Reader's Guide* og Marshall Boswells *Understanding David Foster Wallace*. Derudover er der publiceret 15-20 akademiske artikler om forfatterskabet.

misbruget. Luften ved de mange og lange AA-møder, Don frekventerer, er fuld af cigaretrøg, sur sved og ikke mindst klichéer. AA-møderne er en »Irony-free zone«, hvor de beretninger, man aflægger om sit tidligere misbrug, skal være »the truth unslanted, unfortified« (IJ, 369), og hvor klichéer som »Easy Does It« og »One Day At a Time« optræder med stor hyppighed. I begyndelsen af sit 12-trinsprogram har Don meget svært ved at klare denne »unromantic, unhip, clichéd AA thing« (IJ, 350) (og i den forstand er han i samme situation som førstegangslæseren), men efterhånden må han overrasket indse, at klichéerne og den nærmest ulidelige oprigtighed rent faktisk virker: »the vapider the AA cliché, the sharper the canines of the real truth it covers« (IJ, 446).¹¹⁰

I disse lange AA-passager er Wallace ikke selv bange for at virke banal eller praktisere en »unhip earnestness« (IJ, 689). *Infinite Jest* bevæger sig ofte faretruende tæt på grænsen til det klichéfyldte, men når den ikke selv falder i, skyldes det Wallaces selvbevidsthed om stoffets banalitet og ironiens fravær. Han insisterer rent faktisk på at ville fortælle os sandheden, men er samtidig klar over, at en 'sand' og 'virkelig' kunst er et skrøbeligt projekt i vore dage. Dette kommer bl.a. til udtryk gennem Mario, Hals vanskabte og engleblide bror:

It is increasingly hard to find valid art that is about stuff that is real in this way. The older Mario gets, the more confused he gets about the fact that everyone at E.T.A. over the age of about Kent Blott finds stuff that's really real uncomfortable and they get embarrassed. It's like there's some rule that real stuff can only get mentioned if everybody rolls their eyes or laughs in a way that isn't happy. (IJ, 592)

Virkelighed er et nøgleord i citatet ovenfor, og Marios tanker – og *Infinite Jest* i det hele taget – er Wallaces forsøg på at geninstallere virkeligheden i kunsten i disse Baudrillardske tider. Med *Infinite Jest* prøver Wallace at skabe en opdateret, kompleks realisme, en »radical realism« (IJ, 836), der består af »density plus [...] realism« (IJ, 491).¹¹¹ Romanen er en slags kombination af Raymond Carvers realistiske fiktion og postmodernismens formalistiske kompleksitet, og et ambitiøst forsøg på at danne et konstruktivt alternativ til den ironiske postmodernisme. Opgøret med ironien og selvbevidstheden er tveægget: På den ene side arbejder Wallace med de ovenfor nævnte ironifrie, ba-

¹¹⁰ Kontrasten til Hals historie gøres krystalklar, da Hal selv på et tidspunkt erkender, at han har brug for hjælp og går til en selvhjælpsgruppe. Ved en fejltagelse møder Hal dog ikke op ved AA eller den beslægtede NA (Narcotics Anonymous), men ved II: Inner Infant. II-mødet udgøres af fuldskæggede mænd, der sidder i en rundkreds og græder, alt imens de klamrer sig til en teddybjørn og forsøger at komme i kontakt med deres indre spædbarn. Mødet er selvfølgelig et led i Wallaces kritik af den udbredte amerikanske ansvarsforflygtigelse, og som sådan følger II-mødet sig til den tematik, der også udforskes gennem filmen »Infinite Jest«. Det interessante i denne sammenhæng er dog den tykke ironi, hvormed Wallace udleverer disse mødedeltagere. AA-deltagerne skildres loyalt og indfølt, med en betragtelig grad af patos, hvorimod disse fuldvoksne, forkælede bamser latterliggøres på bedste postmoderne manér (IJ, 800-808).

¹¹¹ I dette lys forstår man kun alt for godt Wallaces afstandtagen til *The Broom of the System* og dens – som det hed i smudsomslagets egen beskrivelse af romanen – »fine disdain for 'reality'«. For Vladimir Nabokov såvel som for den unge Wallace er 'reality': »one of the few words which mean nothing without quotes« (Nabokov, *AnL*, 312), men for den mere modne Wallace er virkeligheden pludselig anderledes påtrængende.

nale passager, der i deres insisteren på at fortælle sandheden er sårbare og lette at gøre grin med. På den anden side rummer romanen passager, hvor Wallace – som i *Westward the Course of Empire Takes Its Way* – direkte konfronterer postmodernismens ironiske selvbevidsthed og retter dens egne våben mod den. I disse sekvenser er han ikke blot selvbevidst, men bevidst om denne selvbevidsthed, og yderligere bevidst om denne selvbevidste selvbevidsthed osv. i selvfortærende spiraller af, hvad Wallace kalder »Marijuana Thinking«: »labyrinths of reflexive abstraction that seem to cast doubt on the very possibility of practical functioning« (IJ, 1048). Ved at applicere ironi på ironi, og selvbevidsthed på selvbevidsthed, fremhæver Wallace den apori, der lurder på bunden af al postmodernistisk litteratur, og viser, hvordan begreberne i sidste ende kan implodere under egen vægt. De meta-ironiske og meta-metafiktive labyrinter, han spinder læseren ind i, er lige til at få hovedpine af, men de udtrykker et genuint ønske om at vaske tavlen ren.

Som vist i analysen af *Westward* er de to forskellige strategier – ironifri passager og hyper-selvbevidste passager – meget afhængige af hinanden. En rendyrket meta-metafiktion ville segne under egen vægt, og de ironi- og metafri passager udgør isoleret betragtet en regression til tidligere tiders naive realisme. Kombinationen af de to strategier kan imidlertid potentielt skabe en synergistisk effekt, hvor de indtrængende realistiske passager opstiller et alternativ til metametafiktionen, samtidig med at de netop på grund af de metametafiktive zoner fremstår som et gennemreflekteret fremskridt snarere end en naiv regression. De to væsensforskellige tekstzoner i *Infinite Jest* udgør med andre ord hinandens vigtigste kontekst. Og i modsætning til *Westward*, hvor de ironifri, 'virkelige' passager simpelt hen ikke havde nok pondus til at rive sig løs fra det selvrefleksive hængedynd, så fylder historien om Don så meget i *Infinite Jest*, at den ikke lader sig reducere af et ironisk skuldertræk. Beretningen om den tidligere narkoman og indbrudstyv, der kæmper sig op ad bakken mod lyset, skildrer på godt og ondt hvad det vil sige at være et menneske, og Don Gately konstituerer således Wallaces rungende modsvar til den postmodernisme, han betragter som en i bund og grund umenneskelig kunst.

2.1.7. »Hvem sidder dér bag skærmen?« – *Infinite Jest* som reaktion på mediesamfundet

I en scene i *Westward the Course of Empire Takes Its Way* får forfatterspiren Mark Nechtr kritik af sine medstuderende på Professor Ambroses *creative writing*-kursus. Mark har skrevet en allegorisk novelle om en ung bueskytte, Dave, og de medstuderende er i gang med at dissekere novellens indledende skildring af Daves kærlighedsforhold:

The workshop and Ambrose approve this overture, this setting-up, though they do point out that it goes on a bit longer than absolutely necessary, limitations of space and patience being a constant and defining limitation, these quick and distracting days. (*Westward*, 357)

Infinite Jest er også skrevet og udgivet i »these quick and distracting days«, og selv om romanen er mere økonomisk opbygget end almindeligvis antaget, så kan man alligevel med nogen ret hævde, at »it goes on a bit longer than absolutely necessary«. Romanens længde må imidlertid anskues som Wallaces bevidste forsøg på at tage kampen op med de »limitations of space and patience«, der er grundvilkår i multimediesamfundet. Som nævnt tidligere i kapitlet er Wallaces æstetiske opgør – og det postironiske opgør i det hele taget – både *intramedialt* og *intermedialt*. Vi har allerede set, hvorledes Wallace med *Infinite Jest* søger at skabe et humant modbillede til den litterære postmodernisme, og hvordan han således forvalter den intramediale opposition. Lige så vigtigt er imidlertid hans forsøg på at tage kampen op med andre medier, først og fremmest de visuelle massemedier. Som Wallace argumenterede i sit tv-essay, er disse massemedier, og specielt tv, den største tidsrøver i den amerikanske borgers fritid, og derfor den største konkurrent i kampen om værdifuld opmærksomhed. Dette er et vilkår, romanforfattere må forholde sig til på den ene eller anden måde, hvis ikke de ønsker at lide samme skæbne som dinosaurerne.

Der er flere forskellige måder at forholde sig til presset fra massemedierne på. En af de mest effektive overlevelsesstrategier er den, forfattere som Stephen King, Michael Crichton og Dan Brown har valgt: at skrive bestsellerlitteratur, der ikke kræver det store af sin læser, og som i øvrigt ikke på nogen måde forholder sig eksplicit til forholdet mellem litteratur og medier – eller for den sags skyld til nogen som helst andre problemer af betydning.

Jeg skal ikke spille meget krudt på bestsellerlitteraturen her. Den har absolut sin berettigelse (og jeg fortærer den selv med stor fornøjelse), men i en gennemgang af forskellige gennemreflekterede intermediale strategier falder den lidt uden for. Det bliver straks mere interessant, når man ser på nogle af de bevidste valg, ambitiøse skønlitterære forfattere har foretaget i forsøget på at overleve i multimediesamfundet.

Ét af disse valg repræsenteres af den gruppe af forfattere, der skriver, hvad Wallace kalder *image fiction*¹¹² – en gruppe, der bl.a. tæller navne som Mark Leyner og Chuck Palahniuk. Disse forfattere forsøger at trænge sig ind på tv's eget territorium og befæste en position dér. En roman som Chuck Palahniuks *Choke* er således fortalt i et forbløffende lavt lixtal. Korte kapitler er fyldt med korte sætninger, gearret til en tv-nation, der kun kan fastholde opmærksomheden de 10 minutter mellem reklameblokkene. Palahniuk siger selv, at han henvender sig til folk, der aldrig har læst en bog, og for at tilbageerobre en del af det lade tv-segment benytter han sig af fjernsynets flimrende formsprog. *Choke* interesserer sig som den øvrige imagefiktion for eksistensbetingelserne for tredimensionelle mennesker i en todimensionel verden af overflader, men dens mediekritik er underligt tandløs. Palahniuks mediekritik benytter sig af samme formsprog som de medier, der er

¹¹² For en nærmere diskussion af denne *image fiction*, se gennemgangen af Wallaces tv-essay

målet for hans kritik, og han ender således med blot at reproducere den overfladiskhed, han foregiver at kritisere. Det kan godt være, at han får flere læsere i tale på den måde, men i og med at han kamæleonagtigt ifører sig modstandernes gevandter, og i øvrigt ikke rigtigt formår at adskille sig fra disse modstandere på nogen meningsfuld måde, kan det diskuteres, om ikke hans strategi i sidste ende gør bogmediet – og dermed ham selv – en bjørnetjeneste.

En af Palahniuks jævnaldrende forfatterkolleger, Jonathan Franzen, har i essayet »Perchance to Dream«¹¹³ argumenteret for, at litteraturen er dømt til at tabe, hvis den tager kampen op på de elektroniske mediers præmisser. I sit forsøg på at repositionere sig i den moderne medieøkologi må bogmediet i stedet forsøge sig i sin egen litteraritet og søge derind og derned, hvor de elektroniske massemedier ikke kan nå – ind i sproget, ned i sindets irgange.¹¹⁴

Endelig har vi så David Foster Wallace, der i *Infinite Jest* udøver en slags kombination af imagefiktionens (alt for) underholdende formsprog og Franzens noget elitære insisteren på en tilbagevenden til traditionelle litterære dyder. Wallace prøver i *Infinite Jest* endnu ikke at forsøge sig i bogmediets klassiske litteraritet, men søger eventyrlystent og ambitiøst ud i andre medier, i et forsøg på at bemestre dem.

I den henseende minder *Infinite Jest* ikke så lidt om de amerikanske megaromaner fra 70'erne. Megaromanernes fremkomst var på mange måder et resultat af en serie transformationer i forholdet mellem litteraturen og massemediernes. I 60'ernes tidlige postmodernisme udgjorde tv stadig en positiv vitaminindsprøjtning for litteraturen. Det tilbød endnu inspiration til formfornylse, og samtidig repræsenterede det et hyklerisk billede af USA, som litteraturen kunne opponere mod og demaskere med ironi.¹¹⁵ I de tidlige 60'ere nød romanen stadig en privilegeret position som en primær kulturel referenceramme, og fra denne position kunne den gå på strandhugst i andre medier efter forgodtbefindende. I løbet af 60'erne blev tv imidlertid for alvor udbredt i de amerikanske hjem, og i løbet af få år afløste tv skriftmediet som den primære kulturelle referenceramme. Historiske begivenheder som Kennedymordet, Vietnamkrigen og Månelandingen blev nu først og fremmest eksponeret gennem tv, der viste sig at være et utroligt stærkt medium. De mest rystende skildringer fra Vietnamkrigen var ikke de romaner eller reportager, som f.eks. Norman Mailer og Michael Herr leverede; det var i stedet de ucensurerede tv-billeder, der blæste ud i folks stuer i den bedste sendetid. Faktisk var det tv-reportagerne fra Vietnam, der var den udløsende

¹¹³ Ligesom *Infinite Jest* har dette essay hentet sin titel fra Shakespeares udtømmelige *Hamlet*, og de to titler tyder heldigvis på, at postironikernes litterære horisont trods alt strækker sig længere tilbage end til postmodernismen. Samtlige indicier tyder dog stadig på, at Wallaces novellesamling *Brief Interviews With Hideous Men* ikke henter sin titel fra Shakespeare.

¹¹⁴ Franzens argumenter er fascinerende, og jeg skal senere vende tilbage til den mere præcise natur af hans forskningsprincipper. Næst efter Wallace er Franzen nok den vigtigste postironiker, og meget tyder på, at Wallace i sine sene-
ste værker lægger sig tæt op ad Franzens ideer om, at litteraturen bør søge indad.

¹¹⁵ Cf. »E Unibus Pluram«, s. 182.

faktor for, at folkestemningen vendte sig mod krigen, og at ungdomsoprøret fik et politisk fokus-punkt.¹¹⁶

I 70'erne begyndte mediesamfundets informationsoverload for alvor at bide klørne fast, og tv'ets fremgang resulterede i en ændret måde at forholde sig til medierne på for litteraturen. Nu var medierne ikke så meget en positiv revitalisering som en potentiel trussel, og derfor en udfordring i kampen om kulturelt terræn. Den amerikanske roman reagerede i 70'erne på denne udfordring og tog handsken op som aldrig før. Og når romanen for alvor spiller med musklerne er det et ærefrygtindgydende syn. Romanens force i forhold til mange andre medier er, at den er så fleksibel: den er mere eller mindre altædende og har tidligere vist sin evne til at indarbejde f.eks. andre litterære former i sig selv.¹¹⁷ I forsøget på at bevare sin kulturelt privilegerede position aktiverede den amerikanske roman i 70'erne sin fulde kapacitet og søgte udad i kulturen og mediebildet. Det resulterede i en række mega-romaner,¹¹⁸ der ambitiøst prøvede at afspejle og omfavne hele den informationsekspllosion, der omgav dem. Romaner som *Gravity's Rainbow*, *JR*, *The Public Burning* og *Letters* var encyklopædiske i deres anslag – de var overlæssede med informationer, og de indoptog alle de medieformer, de kunne komme i nærheden af.¹¹⁹

Den resulterende multimediale romanform manifesterer sig i værker som William Gaddis' *JR* (1975). Denne kompromisløse roman er virkelig radikal i sin tilgang til mediesamfundet, og med sine transskriptioner af diverse tv- og radioprogrammer, sine talrige telefonsamtaler og sin inklusion af fotografiske genoptryk af avisclip, skolestile m.m. udgør den et sandt kompendium over andre mediale former. Gaddis' prosa rummer desuden stort set ingen traditionelle romantekniske greb som regibemærkninger (John sagde...), beskrivelser, fortællerkommentarer el. lign., men består i det store og hele af dialoger (eller rettere: alternerende monologer), der konstant afbrydes af de allestedsnærværende medier. Metoden gennemføres konsekvent gennem hele roma-

¹¹⁶ Det er først og fremmest de dyrekøbte erfaringer fra Vietnamkrigen, det amerikanske militær trækker på i dag, når det prøver at begrænse og kontrollere mediernes adgang til forskellige krigszoner gennem tiltag som *media pools* og *embedded reporters*.

¹¹⁷ I litteraturens evolutionære system har romanen igennem de sidste 200 år siddet solidt i toppen af fødekæden. Det lader sig egentlig forklare ganske enkelt: en roman kan sagtens rumme f.eks. en sonet eller et drama, men det modsatte gør sig ikke gældende. Romanen er simpelt hen det største rovdyr på savannen, og det er svært at se, hvilke andre litterære former, der skulle kunne true dens position.

¹¹⁸ Vi husker på, at udtrykket er Frederick Karls. Det er værd at understrege, at den multimediale megaroman i høj grad er et amerikansk fænomen. *Bigger is better* og *Super-size Me*, siger man som bekendt i USA, men på et lidt dybere plan hænger det måske sammen med, at mediebildet er mere komplekst og vidtrækkende i USA end i Europa. Jeg kender i hvert fald ikke rigtig til europæiske, og da slet ikke til danske, værker, der i samme grad tager udfordringen op – måske fordi udfordringen reelt ikke forekommer så påtrængende herhjemme.

¹¹⁹ Karl er ikke den eneste kritiker, der har diskuteret megaromanernes enorme ambitionsniveau. Tom LeClair har i en bog af samme navn betegnet periodens litteratur som »The Art of Excess«, og i sine analyser fokuserer han på romanforfatterens *mastery*, deres bemestring af virkeligheden. Det er værd at påpege, at selve ideen om bemestring går dårligt i tråd med postmoderne tankegang. Postmodernismen repræsenterer på mange måder et opgør med totalitet og sidestiller det totale med det totalitære i sit opgør med magtstrukturerne. Samtidig rummer nogle af de vigtigste postmoderne værker altså paradoksalt nok selv en mere eller mindre altædende ambition om totalitet.

nen, der fremstår som ét stort medieflow på 726 sider, uden kapitelinddelinger, uden afsnit, uden tid til at trække vejret. Metoden er nådesløs, både for romanpersonerne, men også for Gaddis som forfatter. Han ofrer forfatterens mulighed for at tale direkte til sin læser, for at komme med indsigtsfulde kommentarer eller velklingende metaforer. Gaddis forsvinder så at sige ind i sit materiale, ind i det kaotiske mediebillede, der omgiver os: larmen fra radioer, telefoner, fjernsyn, reklamer og tågehorn. *JR* demonstrerer *hvor* altædende og fleksibel, romanmediet er, men samtidig kan man diskutere, om ikke romanen selv i dette tilfælde forsvinder midt i sin virtuose bemestring af alle de andre medier.

70'ernes megaromaner forsøgte mere end nogen andre at indfange og gengive postmodernitetens medieproliferation, og de er ikke rigtig overgået siden i denne henseende. Pynchon, Gaddis og Coover pressede i 70'erne den amerikanske roman til den yderste grænse af genrens formåen, i hvert fald hvad angår multimedialitet og informationstæthed. Ambitionen er ellers fortsat op gennem 80'erne og 90'erne og har manifesteret sig i romaner som William Vollmanns *You Bright And Risen Angels* (1987), Joseph McElroys ulæselige *Women and Men* (1987), Richard Powers *The Gold Bug Variations* (1992) og Don DeLillos *Underworld* (1997), men ingen af disse senere forsøg ud i genren har nær den samme energi og forslugenhed som 70'er-romanerne, og de har jo desuden været oppe mod et endnu mere omfattende mediebillede.

Selv om megaromanen havde sin storhedstid i 70'erne, er der dog én forfatter, der med held har opdateret dens multimediale ambitioner til 90'ernes komplekse mediebillede, nemlig David Foster Wallace. *Infinite Jest* er nøjagtig lige så altædende som sine forgængere, og den prøver med held kræfter med mediasamfundets mange manifestationer. I vanlige hyperbolsk *blurb*-jargon skriver Jonathan Franzen på bagsiden af førsteudgaven af *Infinite Jest*, at:

Here is proof that the American Novel can still engage with contemporary culture both broadly and deeply, can still run rings around the competing media, and can still attract the greatest talents of the day. *Infinite Jest* is a spectacular achievement: addictive in its comedy and endless invention, detoxifying in its profound, clearheaded sadness. (IJ, omslag).¹²⁰

¹²⁰ Blurben er efter min mening en overset litterær genre, som man med fordel kunne tage mere seriøst. Selvfølgelig er 90% af alle blurbs en gang panegyrisk selvsving, men de mere interessante blurbs udgør ofte veritable minipoetikker. Endvidere rummer blurbs ofte værdifulde oplysninger om litterære slægtskabsforhold – således er der på bagsiden af *Infinite Jest* blurbs fra både Rick Moody, Jonathan Franzen og Jeffrey Eugenides. Allerede i 1996 tegnede der sig således et billede af en ny forfattergeneration, der først for alvor trådte i karakter flere år senere.

En interessant pointe ved Franzens blurb er, at den direkte modsiger de konklusioner, Franzen samme år nåede frem til i essayet »Perchance to Dream« (som jeg senere skal analysere nærmere): Hér argumenterer han nemlig for, at romanen må opgive ambitionen om at konkurrere med de andre medier, og at den ikke har nogen forpligtelse til at »engage with contemporary culture«. *Infinite Jest* udgør øjensynligt en undtagelse.

Skræller man de værste floskler bort, giver Franzen faktisk her et udmærket billede af romanens overordnede ambition, og af dens tveæggede opbygning. Wallace har langt fra opgivet de multimediale ambitioner, og i stedet for at forskanse sig i sin egen medialitet er *Infinite Jest* sprængfyldt med andre kommunikationsmedier, med udførlige gengivelser og diskussioner af film og tv-serier, samt med indlagte mediekritiske essays, der diskuterer emner som skiftende heltebilleder i amerikanske politiserier, mediekonvergens og reklamers fremtid i en æra med individualiserede programvalg.¹²¹ Romanen engagerer sig altså på et helt åbenlyst form- og indholdsmæssigt plan med samtidens (eller rettere den nære fremtids) komplekse mediebillede.

Wallaces favntag med massemedierne finder også sted på et mere indirekte plan, i en vanskelig balancegang mellem underholdning og litterær tyngde. Man kunne måske nok påpege, at de to ikke nødvendigvis udelukker hinanden (tænk blot på Dickens), men i en tid hvor man skelner skarpt mellem hjernedøde *blockbusters* og *art house cinema*, og hvor det vækker ramaskrig, at Stephen King modtager en National Book Medal, er det forståeligt nok, at man foretager denne operative inddeling. Den har i hvert fald ligget Wallace på sinde, da han skrev *Infinite Jest*. Ligesom Chuck Palahniuk er Wallace ude på at indfange læsere, der aldrig har læst en bog, men Wallace stiller sig dog ikke som Palahniuk tilfreds med en ukritisk reproduktion af det tv-formsprog, der udgør litteraturens største konkurrent i kampen om opmærksomheden. Side for side er *Infinite Jest* ganske vist usædvanligt underholdende, og i mange henseender er den – som Franzen fremhæver i sin blurb – »addictive in its comedy and endless invention«. Selv om romanen indskrives sig i traditionen af megaromaner, er den ikke så kranieknusende kompleks som f.eks. Gaddis og Coover kan være det, og den har da også fået en langt bredere læserskare i tale.¹²² Alligevel modarbejder romanen den passive medieindtagelse, der karakteriserer vores forhold til fjernsynet, eller for den sags skyld til Michael Crichton.

Denne modstand mod en passiv medieindtagelse finder også sted på romanens strukturelle plan. *Infinite Jest* er ganske vist så underholdende, at den hurtigt aktiverer læserens »willing suspension of disbelief« og suger ham ind i historien. Den totalt opslugende læseoplevelse brydes dog præcist 388 gange i romanen: da skal man nemlig bladre om bag i den 1½ kilo tunge bog for at læse slutnoterne. Wallaces gavmilde brug af slutnoter følger et senesønderrivende fysisk aspekt til læsningen af romanen, og læseren skal i bogstaveligste forstand *arbejde* sig igennem *Infinite Jest*. Læseren af Wallaces roman aktiveres dog også på andre områder end det rent fysiske. Den udstrakte og allerede diskuterede brug af latente kausale forbindelser, der i et skjult fletværk knytter romanens begivenheder sammen, fordrer et aktivt fortolkningsarbejde fra læserens side.

¹²¹ Disse essays er ofte gengivelser af Hals skolearbejde, og de demonstrerer til fulde, at Hal er en indsigtfuld og velformuleret ung mand.

¹²² I Amazon.com var der f.eks. pr. 29/6-2007 327 læseranmeldelser af *Infinite Jest*, 17 af JR og 11 af *The Public Burning*.

Denne grundpræmis i læsningen af *Infinite Jest* placerer romanen tæt på Umberto Ecos velkendte teorier om *det åbne værk*.¹²³ Eco udviklede bl.a. sine receptionsæstetiske teorier gennem læsninger af Joyces *Ulysses* og *Finnegans Wake*, og han definerede det åbne værk som en ny, flertydig fremstilling af verden, hvor perspektivet i fortolkningen flyttes fra en afsenderorienteret til en modtagerorienteret forståelse.¹²⁴ Det åbne værk skaber en slags *organiseret uorden* for at øge værkets betydningspotentiale og undergrave de dominerende kulturelle koder. Det er i den forbindelse vigtigt at understrege, at det åbne værks øjensynligt kaotiske form er omhyggeligt konstrueret, og at det snarere end at være genuint formløst *illuderer* formløshed.¹²⁵

Kunstens konstruerede kaos er et vigtigt led i forsøget på at undgå at reproducere det system, kunsten står i opposition til; et system, der som oftest forvalter sin magt gennem åbenlyst kausale kommandoveje. Den øjensynligt fraværende kausalitet i det åbne værk medfører, at det er læseren/modtageren, der aktualiserer værkets latente betydningsstrukturer, hvilket kritikeren (og ikke crooneren) Tony Bennett har sat på spidsen. Han mener, at vi frem for at tale om tekstens »fortolkning« skal tale om læserens »produktive aktivering« af teksternes mange potentielle diskursive formationer.¹²⁶ David Foster Wallaces læseraktiverende æstetik, hans anvendelse af latente forbindelser, der blot venter på at blive aktiveret, fordrer i høj grad et sådant produktivt arbejde fra læserens side, og som sådan udgør romanen en bevidst modstand mod den passive konsumering, der ifølge Wallace kendetegner vores forhold til tv.

Hér vil det være passende at indskyde, at tv ikke altid er blevet betragtet med samme mismod, som Wallace og de øvrige postironikere lægger for dagen. Faktisk blev tv i de tidlige 60'ere på mange måder betragtet som et frisættende, seeraktiverende medium, og således som et sidestykke til Wallaces aktuelle koncipering af litteraturens rolle. Den mest kendte af de tidlige medieforskere er nok Marshall McLuhan, der i sin indflydelsesrige bog *Understanding Media* (1964) opdelte medier i to typer: *hot* og *cool* medier – varme og kolde medier. Varme medier har en »high definition« og kolde medier en »low definition«, og McLuhan udbygger sin skelnen i en diskussion af det kolde medium *tale*:

Speech is a cool medium of low definition, because so little is given and so much has to be filled in by the listener. On the other hand, hot media do not leave so much to be filled in or completed by the audience. Hot media are, therefore, low in participation, and cool media are high in participation or completion by the audience. (McLuhan, 23)

¹²³ Først fremsat i *Opera Aperta* fra 1962.

¹²⁴ Selv om Wallace overlader meget ansvar til læseren, er han som vist tidligere i kapitlet ikke villig til at skrive sig selv ud af ligningen. Han anskuer litteraturen som en kommunikationskanal mellem forfatter og læser, og selv om organiseringen af *Infinite Jest* ligger tæt op ad det åbne værk, må man tilføje, at Wallaces åbne værk har en forfatter i den ene ende – »Det åbne værk – nu med afsender!«.

¹²⁵ Jf. Wallaces allerede citerede beskrivelse af *Infinite Jest* som »a careful mess«.

¹²⁶ Bennett, s. 14. Bennetts ideer minder meget om Wolfgang Isters ideer om »gaps« i teksten, som læseren skal udfylde.

Varme medier er med andre ord en slags envejskommunikation, hvor modtageren ikke skal yde anden indsats end at modtage passivt, mens kolde medier kræver et aktivt bidrag til meningsdannelsen. Det lyder jo i bemærkelsesværdig grad som Ecos teorier om det åbne værk, og man kunne uden problemer projicere McLuhans definitioner af hhv. varme og kolde medier over på Ecos beskrivelser af traditionel litteratur over for det åbne værk.¹²⁷ Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er, at McLuhan henregner tv til de kolde medier (ibid., 22). Denne kategorisering forekommer mildest talt overraskende i dag, hvor 95% af sendefladen ikke kræver den mindste tankevirkksomhed, og hvor det eneste aktive, man behøver at foretage sig i forbindelse med fjernsynskiggeri, er at åbne posen med chips, men man må huske på, at McLuhan foretog sin skelnen i mediets barndom, hvor tv stadig betragtedes som potentielt frisættende.¹²⁸ I dag er der imidlertid ingen medieteoritikere med respekt for sig selv, der kunne finde på at betegne tv som et koldt medium. Tv'et har været tændt så længe, at det er blevet brændvarmt, og dets væsentligste funktion er ikke længere at få den passive seer op af lænestolen, men snarere at fastholde ham i den.

I den forstand er James Incandenzas alt for fornøjelige film »Infinite Jest« også en metafor på de moderne massemediers passivering af publikum,¹²⁹ og den roman, den er indlejret i, er Wallaces ambitiøse forsøg på at imødegå denne passivering. Med den på én gang underholdende og dødsens alvorlige *Infinite Jest* retter Wallace et frontalangreb på massemediernes dominans og søger at skabe et værdigt alternativ til at sidde dér bag skærmen. Man kan diskutere, om ikke slaget er tabt på forhånd, men *Infinite Jest* er skrevet, som om romanen stadig har en chance for at genvinde tidligere tiders privilegerede kulturelle position, og dette muligvis naive udgangspunkt, samt Wallaces rasende opgør med, hvad han betragter som postmodernismens umenneskeliggørende æstetik, gør den til en af de seneste 20 års vigtigste amerikanske romaner.

2.1.8. Oprøret fortsætter

Trods vedvarende rygter om et nyt magnum opus forbliver *Infinite Jest* den foreløbig seneste roman fra David Foster Wallaces hånd. Wallace har dog ikke ligget på den lade side i det mellemliggende årti. To novellesamlinger, to essaysamlinger og en videnskabelig biografi er det blevet til, og

¹²⁷ I sin takketale ved modtagelsen af en National Book Award for *A Frolic of His Own* (1994) sammenlignede William Gaddis eksplicit sine egne romaner med McLuhans kolde medier. Talen er genoptrykt i Gaddis-samlingen *The Rush for Second Place – Essays and Occasional Writings*, redigeret af Joseph Tabbi (2002).

¹²⁸ McLuhans utopiske forestillinger om tv som et frisættende kommunikationsmedium minder på forbløffende mange punkter om de jublende teoridannelser, der i 90'erne opstod i kølvandet på Internettet. Begejstringen er imidlertid kølnet i takt med Nettetets kommercialisering – nu er selv Google udbudt til aktionærerne – og profetierne om en netudløst verdensrevolution er forstummet. Ethvert nyt medium fører åbenbart en tilsvarende medieutopi med sig.

¹²⁹ Som den hvide kaskelothval i *Moby-Dick* og V2-raketten i *Gravity's Rainbow* er filmen »Infinite Jest« et usædvanligt komplekst symbol, der bærer et hav af betydninger, og ethvert forsøg på at reducere symbolet til et entydigt udsagn er dømt til at mislykkes. Monstrøse romaner har øjensynligt brug for monstrøse symboler.

alle værkerne fortsætter på et eller andet niveau det opgør med postmodernismen, Wallace for alvor knæsatte i tv-essayet og *Infinite Jest*.

Jeg skal ikke gøre noget videre ud af essaysamlingerne og biografien her,¹³⁰ men i stedet kaste et kort blik på novellesamlingerne *Brief Interviews With Hideous Men* (1999) og *Oblivion* (2004), for at se på, hvorledes Wallace fortsætter sin skønlitterære korrektion af postmodernismen.

Den første af de to novellesamlinger består hovedsageligt af, hvad man må betegne som eksperimentelle *spin-offs* fra *Infinite Jest*s vældige korpus. Novellerne griber i al væsentlighed fat i de samme problemstillinger som *Infinite Jest*, men i meget mere kondenseret og pointeret form. Wallaces overordnede projekt fremtræder på sin vis tydeligere i novellerne end i romanen, men måske netop derfor virker *Brief Interviews With Hideous Men* også som et meget mere programmatisk værk end *Infinite Jest*. Der er ganske simpelt ikke særlig meget narrativt drive i Wallaces noveller, der ofte virker som illustrationer af bestemte æstetiske og etiske problemstillinger snarere end som egentlige fortællinger. For den læser, der er interesseret i Wallaces langsigtede dagsorden og hans mangefacetterede opgør med postmodernismen, er novellesamlingen dog usædvanlig interessant.

Novellen »Octet« er et typisk eksempel på den type tekster, der udgør *Brief Interviews With Hideous Men*. Novellen er ikke så meget en historie som et monstrøst eksperimentarium, der i kondenseret form udtrykker Wallaces overordnede æstetiske metode og projekt. På det rent formelle plan er novellen konstrueret som en amputeret oktet af såkaldte pop-quizzes, der hver især – og indimellem i meget udførlige detaljer – skildrer et bestemt tableau af komplekse menneskelige interrelationer, og som afslutningsvist i hver enkelt quiz spørger læseren om implikationerne af dette tableau. Selve valget af quizen som struktur understreger, at læseren selv skal yde en aktiv indsats i læsningen. En quiz fordrer deltagelse, og som sådan fremhæver den den kommunikationssituation, Wallace betragter fiktionen som. En tekst er ikke bare en tekst, men et møde mellem forfatteren og læseren – et møde, jeg skal vende tilbage til om et par sider.

Novellens første pop-quiz er ikke længere, end at den kan citeres i sin helhed:

¹³⁰ Essaysamlingerne er for det meste genoptryk af allerede publicerede essays om emner så forskellige som krydstogtsejladser, tennis og pornomesser (og i samlingen *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* genoptrykkes en lettere revideret udgave af »E Unibus Pluram«). Wallace, Franzen og Moody m.fl. supplerer alle deres indtægter med hyppige publikationer i forskellige amerikanske magasiner. USA har en veludbygget tradition for lækre, semiglittede, men alligevel dybt seriøse magasiner som *Harpers*, *Atlantic Monthly* og *The New Yorker*, og amerikanske skønlitterære forfattere har altid været flittige bidragydere hertil. Efterfølgende samles deres bidrag gerne i essaysamlinger, og således kan forfatterne på en smertefri måde opfylde nogle af deres kontraktuelle forpligtelser hos forlagene.

Wallaces videnskabelige biografi, *Everything and More*, er til gengæld ikke 'bare' et genoptryk, men en original bogudgivelse, der på en underholdende, men også meget teknisk facon, beskriver Georg Cantors karriere og uendelighedsbegrebets historie inden for matematikken. Wallace har en baggrund inden for matematisk filosofi, og denne baggrund, i kombination med hyppige referencer til Cantor og uendelighedsbegrebet i *Infinite Jest*, medførte, at han blev udvalgt til at kickstarte Nortons populærvidenskabelige serie *Great Discoveries* med sin guide til uendelighedsbegrebet.

POP QUIZ 4¹³¹

Two late-stage terminal drug addicts sat up against an alley's wall with nothing to inject and no means and nowhere to go or be. Only one had a coat. It was cold, and one of the terminal drug addicts' teeth chattered and he sweated and shook with fever. He seemed gravely ill. He smelled very bad. He sat up against the wall with his head on his knees. This took place in Cambridge MA in an alley behind the Commonwealth Aluminum Can Redemption Center on Massachusetts Avenue in the early hours of 12 January 1993. The terminal drug addict with the coat took off the coat and scooted over up close to the gravely ill terminal drug addict and took and spread the coat as far as it would go over the both of them and then scooted over some more and got himself pressed right up against him and put his arm around him and let him be sick on his arm, and they stayed like that up against the wall together all through the night.

Q: Which one lived. (Wallace 1999, 111)

Scenen skildrer i pointeret form en medmenneskelig gestus midt i stor elendighed. Selv om hans situation på mange måder er lige så desperat som den frakkeløse vens, og selv om det forringer hans egne overlevelseshancer, finder den frakkeklædte narkoman overskuddet til at række hånden ud mod et medmenneske i nød. Situationen er udførligt beskrevet, med en præcis tids- og stedsangivelse, men på trods af disse detaljer lader det afsluttende spørgsmål sig ikke sådan lige besvare. Hvem overlever egentlig? I forsøget på at besvare det ubesvarlige tvinges vi til at overveje alle mulige og umulige implikationer af den skildrede situation, og i den forstand har fortællerens afsluttende spørgsmål ikke så lidt tilfælles med et buddhistisk *koan*.

En anden pop-quiz i novellen tager udgangspunkt i en skilsmisse og en efterfølgende strid om forældremyndigheden over parrets barn. Moren har valget mellem at overdrage forældremyndigheden til den hovedrige far eller selv at opdrage barnet i fattigdom,¹³² og i barnets interesse overlader hun det til faren. Quizzens afsluttende spørgsmål er: »Is she a good mother«¹³³ (ibid. 114). Endnu en gang er det umuligt at give et klart og entydigt svar på spørgsmålet, og endnu en gang må man således reflektere nøje over de moralske implikationer af den mudrede situation. På overfladen er skilsmissequizen meget forskellig fra narkomanquizen, men på et dybere niveau er det muligt at uddrage nogle signifikante fællestræk: De to quizzer skildrer ulykkelige mennesker, der midt i al deres lidelse mønstrer energien til at handle uselvisk; mennesker der udviser empati i modgang og demonstrerer, at de er klar til at lide afsavn for andre menneskers skyld.

¹³¹ Oktetten er som allerede nævnt amputeret. Af forskellige årsager – mere om dem senere – har fortælleren set sig nødsaget til at vrage halvdelen af de 8 pop-quizzer, så novellens første quiz er nummer 4.

¹³² Hun har underskrevet en ægtepagt og får ikke en rød rejse i tilfælde af skilsmisse. Desuden bortfalder barnets enorme Trust Fund, hvis moren vælger forældremyndigheden – Wallace har tænkt på detaljerne...

¹³³ Spørgsmålstegnet er udeladt i alle spørgsmålene, måske for at understrege deres principielt ubesvarlige natur.

Som Don Gatelys historie i *Infinite Jest* er de enkelte pop-quizzer rige på patos, og de kan ydermere klandres for at være ikke så lidt banale. Som sådan repræsenterer de en videreførelse af Wallaces erklærede ambition om at skildre »old untrendy human troubles and emotions« (Wallace 1993, 193), og dermed en videreførelse af den kalkulerede risiko for at støde den moderne, kyniske læser fra sig. Den kyniske læser behøver dog ikke at føle sig svigtet. Præcis som i *Infinite Jest* går Wallace ikke planken ud i sin novelle, og patosen i de 4 pop-quizzer får ikke lov til at stå helt nøgen og isoleret. Noget går nemlig galt for fortælleren. Det signaleres egentlig allerede i den første quiz, der som allerede nævnt og stik imod al forventning har nummer 4.¹³⁴ Efter Pop-quiz 4 følger nummer 6, der dog efter to sider afbrydes af fortælleren med følgende tørre konstatering: »In fact the whole *mise en scène* here seems too shot through with ambiguity to make a very good Pop Quiz, it turns out« (Wallace 1999, 113). Derpå følger den relativt korte, pointerede og vellykkede pop-quiz 7 (den med skilsmissen), inden fortælleren vender tilbage til ruinerne af pop-quiz 6 og prøver at rette op på dens fejl. Dette redningsforsøg – pop-quiz 6(A) – får et enormt omfang, og hvis den oprindelige pop-quiz 6 var »shot through with ambiguity«, så er 6(A) aldeles skamskudt med uklarheder og tvetydigheder.¹³⁵ Ikke desto mindre insisterer fortælleren på at føre denne lange, omstændelige pop-quiz til ende, og endnu en gang tegner der sig et billede af medmenneskelige handlinger midt i modgangen.

Allerede den omstændelighed, hvormed fortælleren udmaler situationen i pop-quiz 6(A), synes at arbejde imod den rene, uforfalskede patos, vi finder i quizzene 4 og 7. Patosen står ikke nøgen i pop-quiz 6(A), men er ikklædt et tykt slør af ledsætninger og forbehold. Fortælleren er godt selv klar over, at han ikke brænder igennem så klart, som han burde, og efter 6(A) langt om længe er ført til ende, får vi således pop-quiz 9.

Men vent: pop-quiz 9? I en (ganske vist amputeret) oktet? Den niende pop-quiz i en oktet af pop-quizzer må uden tvivl være noget særligt, og den viser sig da også at adskille sig fra de foregående quizzer på mere end blot det numerologiske plan. Pop-quiz 9 er nemlig en slags meta-quiz, hvori fortælleren reflekterer over, hvorfor de foregående quizzer ikke virker. Efter at have holdt sig diskret i baggrunden træder fortælleren i den sidste quiz frem på scenen og beskriver sine egne

¹³⁴ Et andet brud på forventningerne finder vi i pagineringen af ikke blot »Oktet«, men hele novellesamlingen: *Brief Interviews* begynder nemlig ikke på side 1, men på side 0, og i resten af bogen er de ulige sidetal således stik imod vanlig praksis at finde på venstresiderne og de lige sidetal på højresiderne.

¹³⁵ Et fyldestgørende referat af den udviklede pop-quiz 6(A) ville være længere end pop-quizen selv. Meget kort fortalt handler pop-quizen dog om, hvordan X's røvhul af en svigerfar er ved at dø en langsom død af uhelbredelig kræft, og hvordan X, der hader svigerfaren af et godt hjerte, for sin kones skyld tilbringer uanede mængder tid ved sygesengen, alt imens svigerfamilien, der aldrig har betragtet X som et 'rigtigt' medlem af familien, først ser misbilligende på X, men efterhånden så småt begynder at acceptere ham som en af deres egne (hvilket får X til at skamme sig, fordi han inderst inde stadig hader den døende svigerfar). (Ethvert forsøg på at referere Wallace tvinger som man kan se referenten til et hæmningsløst overforbrug af ledsætninger.)

problemer med at komponere historien, og han når frem til, at udførelsen er en total fiasko.¹³⁶ Imidlertid er han ikke rede til at droppe projektet helt, og han kommer i tanke om en måde, hvor på han alligevel kan redde sin efterhånden noget ynkelige oktet: at være 100% ærlig om sin fiasko og lave en oktet-ekstern pop-quiz 9, hvor vi hører om denne fiasko, samtidig med at fortælleren gennemgår sine oprindelige intentioner¹³⁷ med eksperimentet.

Det lyder jo alt sammen som om, Wallace her bevæger sig faretruende tæt på den metafiktion, han siden 1989 har forsøgt at gøre op med, og de efterhånden fire hold studerende, jeg har undervist i »Octet«, har da også alle forståeligt nok haft overordentligt svært ved at se, hvorledes Wallace i denne novelle skulle adskille sig fra det, han kritiserer. Som altid er Wallace imidlertid svær at tage på sengen, og han kommer (som for øvrigt de ironikere, der er hans værste fjender) ethvert kritikpunkt i forkøbet. Wallace er overordentlig selvbevidst om sin selvbevidsthed, og han anerkender åbent, at han danser en farlig linedans over metafiktionens afgrund. Pop-quiz 9's indrømmelse af oktettens mislykkede projekt giver ganske vist fortælleren en ekstra chance for at kommunikere, hvad hans egentlige formål med oktetten var, men:

it also has the disadvantage of flirting with metafictional self-reference – viz. the having ‘This Pop Quiz isn’t working’ and ‘Here’s another stab at #6’ within the text itself – which in the late 1990s, when even Wes Craven is cashing in on metafictional self-reference, might come off lame and tired and facile, and also runs the risk of comprising the queer *urgency* about whatever it is you feel you want the pieces to interrogate in whoever’s reading them. This is an urgency that you, the fiction writer, feel very... well, urgently, and want the reader to feel too – which is to say that by no means do you want a reader to come away thinking that the cycle is just a cute formal exercise in interrogative structure and S.O.P. metatext. (Wallace 1999, 124)

Fortælleren insisterer altså her på, at den øjensynligt metafiktive pop-quiz 9 i virkeligheden er motiveret af et genuint ønske om at kommunikere nogle indtrængende sandheder om den menneskelige natur videre til læseren. Samtidig er han klar over, at denne insisteren på sine ikke-metafiktive hensigter i sig selv kan beskyldes for at være et efterhånden træt og konventionelt metafiktivt greb, så han ser ingen anden udvej end at insistere noget mere; at insistere på, at det han skriver, er ‘urgent’ og ‘real’ (to nøgleord, der har overlevet i Wallaces vokabularium lige fra *Westward the Course of Empire Takes Its Way*). Han insisterer, selv om han ved, det er røvirriterende: her sidder vi og vil gerne bare slappe af med en novelle, og så kommer fortælleren og banker på midt i det hele og insisterer på, at det vi læser er påtrængende og virkeligt, og at han gerne vil i dialog med os.

¹³⁶ Som et led i gennemgangen af sin fejlslagne novelle giver fortælleren i en meget lang – og meget morsom – fodnote et resumé af to af de quizzer, der var så håbløse, at de helt blev sakset fra oktetten (Wallace 1999, 125-128).

¹³⁷ »Intentioner« er i den postironiske litteratur ikke længere det fyord, det var under nykritikken og poststrukturalismen.

For at give denne dialog de bedst mulige udgangsbetingelser er det nødvendigt for Wallace at gøre op med billedet af forfatteren som en abstrakt olympisk figur. Det er ellers den forfatter-skikkelse, vi kender så godt fra modernismen, senmodernismen, og dele af postmodernismen; fra Joyce, Nabokov og Barth: forfatteren som en almægtig demiurg, der fra sin ophøjede position trækker i alle trådene. Denne hævdvundne koncipering af forfatteren er imidlertid ikke særligt befordrende for dialog med den ydmyge, verdslige læser, og i erkendelse af dette omdefinierer Wallace forfatterens position. I stedet for at fremstå som en ophævet, abstrakt skikkelse, skildrer Wallace i »Octet« sig selv som en genert, ensom og svedende krop, som en patetisk og desperat person af kød og blod, der træder nøgen frem på scenen foran os med hatten i hånden (det siger han faktisk – se s. 131), og gerne bare vil i kontakt med os. I dette reviderede portræt af forfatteren som ungt menneske udviser Wallace en art selvbevidsthed, der er typisk for postironikerne. Denne selvbevidsthed er ikke den tekstuelle selvbevidsthed, vi kender fra metafiktionen (og som også findes i rigt mål i »Octet«), men en kejtet, kropslig selvbevidsthed, der har mere at gøre med Woody Allen end med John Barth. Postironisk litteratur er fyldt med bumsede, svagelige, blegfede, svedende kroppe, der sætter en tyk streg under litteraturens forankring i det menneskelige. Den eksplicitte kropslighed og understregningen af de pinlige materielle aspekter ved det at være et menneske danner en bevidst og gennemreflekteret modvægt til, hvad postironikerne betragter som postmodernismens verdensfjerne og umenneskelige tekstuelle artefakter, og den placerer læseren og forfatteren på samme niveau.¹³⁸

På de sidste sider af »Octet« opsummerer Wallace sin ærlighedsstrategi:

Even under the most charitable interpretation, it's going to look desperate. Possibly pathetic. At any rate it's *not* going to make you look wise or secure or accomplished or any of the things readers usually want to pretend they believe the literary artist who wrote what they're reading is when they sit down to try to escape the insoluble flux of themselves and enter a world of prearranged meaning. Rather it's going to make you look fundamentally lost and confused and frightened and unsure about whether to trust even your most fundamental intuitions about urgency and sameness and whether other people deep inside experience things in anything like the same way you do... more like a reader, in other words, down here quivering in the mud of the trench with the rest of us, instead of a *Writer*, whom we imagine to be clean and dry and radiant of command presence and unwavering conviction as he coordinates the whole campaign from back at some gleaming abstract Olympian HQ. (Wallace 1999, 135-36)

¹³⁸ Placeringen af læser og forfatter på samme niveau foregår lige fra begyndelsen af pop-quiz 9, hvis første ord er: »You are, unfortunately, a fiction writer« (Wallace 1999, 123). Med du-formen opfordrer Wallace læseren til at sætte sig ind i forfatterens position, for bedre at kunne besvare det afsluttende (ubesvarlige) spørgsmål, og som sådan er brugen af du-formen bare en naturlig videreførelse af quiz-formatet. Du-formen medvirker dog på et mere fundamentalt niveau til at føre forfatteren og læseren tættere på hinanden.

Det er værd at bide mærke i, at mødet mellem forfatter og læser ikke foregår i et eller andet immaterielt medium – en æter eller lignende – men i en jordnær, materiel substans, nemlig *mudder*. Der er ikke tale om, at læseren hæves op på niveau med forfatteren, men at forfatteren nedstiger til læserens niveau, til den beskidte, fysiske verden, der danner rammen om vores daglige gøren og laden. I sin punktering af ideen om forfatteren som en olympisk verdensfjern skikkelse prøver Wallace at række ud mod læseren, at bryde sin egen og vores isolation og retablere litteraturen som en »living transaction between humans« – litteraturen er en kommunikationskanal, et møde, en interaktion.¹³⁹

Man vil måske bemærke, at jeg i den foregående analyse af »Octet« er moduleret fra at tale om *fortælleren*, til at tale om *forfatteren* og endelig bare *Wallace*. Snarere end en litteraturanalytisk brøler fra min side er denne glidning bevidst, og den tager afsæt i et vilkår, der sættes af »Octet« selv. I forlængelse af sit forsøg på at konkretisere forfatteren, prøver novellen nemlig også at annullere den traditionelle fortæller. Normalt skelner vi jo skarpt mellem forfatter og fortæller, og vi graduerer ydermere mellem implicitte og eksplicitte fortællere, men i forfatterens træden frem på scenen i »Octet« synes Wallace at argumentere for, at fortælleren blot er endnu et unødvendigt lag mellem forfatteren og læseren; en skærm, der kan forhindre dem i for alvor at nå hinanden. Efter at have været erklæret død af teoretikere som Roland Barthes vil forfatteren i den postironiske litteratur gerne påpege, at rygterne om hans død er stærkt overdrevne.

Hele denne understregning af litteraturen som kommunikation, som et møde mellem en kødelig forfatter og en kødelig læser, forskyder fokus fra teksten til dens margin, så at sige: til afsender- og modtagerpositionerne. Faren i denne fokusforskydning er, specielt i så abstrakt og eksperimenterende en novelle som »Octet«, at vi i analysen kun fokuserer på *kommunikationsprocessen*, og glemmer *hvad* det egentlig er, Wallace gerne vil kommunikere gennem sin novelles medium – altså temaer som lidelse, ensomhed og empati, som sættes i spil i de indledende pop-quizzes. I »Octet«s eksperimentarium er der en reel risiko for, at mediet bliver ensbetydende med budskabet, og at det egentlige tema fortaber sig i alle Wallaces omveje og selvbevidste selvbevidsthed. Pop-quiz 9 har med andre ord potentialet til at overskygge lidelsen og ensomheden i den foregående amputerede oktet af pop-quizzes, ligesom de metametafiktive sekvenser i *Westward the Course of Empire Takes Its Way* trådte ansatserne til patos under fode. Når »Octet« alligevel er et meget mere vellykket eksperiment end *Westward* skyldes det, at de to forskellige niveauer af teksten jo på sin

¹³⁹ Den i bund og grund intuitive, men ofte angrebne, ide om litteraturen som kommunikation ekspliciteres i Wallaces anmeldelse af H. L. Hix' litteraturteoretiske bog om forfatterens død, *Morte d'Author: An Autopsy*. I anmeldelsen (genoptrykt som »Greatly Exaggerated« i Wallace 1997) gennemgår Wallace kort de poststrukturalistiske ideer om forfatterens død, inden han skærer igennem den teoretiske jargon med følgende jordnære betragtning: »For those of us civilians who know in our gut that writing is an act of communication between one human being and another, the whole question seems sort of arcane« (Wallace 1997, 144).

vis spiller ind i hinanden. De indledende tableauer fra pop-quiz 4 og 7 handler i bund og grund om at transcendere ensomhed gennem anstændighed, medmenneskelighed og ikke mindst kommunikation i ordets egentlige betydning: at gøre noget fælles – og præcis de samme temaer er jo i centrum i meta-quizzens overvejelser om, hvorledes den ensomme forfatter kan trænge igennem til læseren med sine indtrængende budskaber. Snarere end at arbejde imod hinanden, supplerer de forskellige pop-quizzes hinanden, og selvrefleksionen og patosen bliver to sider af samme sag.

»Octet« demonstrerer gennem sin komplekse konstruktion, at patos sagtens kan eksistere side om side med ironi og selvrefleksion, uden automatisk at blive undergravet og annulleret. Det kan måske forekomme ganske naturligt, men faktisk er der en sejlivet forestilling hos mange indflydelsesrige litteraturteoretikere om, at patos og ironi ikke kan eksistere side om side; eller, for at være mere præcis, at tilstedeværelsen af ironi i et værk automatisk undergraver ethvert tiltag til patos. En litteraturteoretiker som Paul de Man opererer f.eks. med en dekonstruktiv ironiforståelse, der anskuer ironien som en »permanent parabasis«, ¹⁴⁰ en i princippet ubeherskelig, formopløsende figur, der destabiliserer litteraturens interne betydningssystemer og reducerer vidt forskellige værkers udsagn til den samme skeptiske relativisering af mulighederne for overhovedet at kommunikere. Som vi skal se i gennemgangen af den kanoniske postmodernismekonstruktion går denne ironiforståelse igen hos kritikere som Ihab Hassan, Linda Hutcheon og Brian McHale, og på mange måder strukturerer den således receptionen af amerikansk efterkrigslitteratur. I en sådan optik er en tekst enten ironisk eller alvorlig, og en opdeling af litteraturen i en legesyg, ironisk og selvrefleksiv postmodernisme på den ene side, og en ikke-ironisk, oprigtig og udadvendt realisme på den anden side er en naturlig konsekvens heraf.

Wallaces kombination af selvrefleksiv ironi og hjerteskræende patos viser med al tydelighed, at denne opdeling er uholdbar. Hals ironiske og sardoniske betragtninger i *Infinite Jest* annullerer ikke den patos, der udspiller sig andre steder i romanen, og de selvrefleksive krumspring i »Octet« trækker intet fra den lidelse, narkomanerne i pop-quiz 4 oplever (men måske ikke overlever). I de bedste af Wallaces tekster etableres der separate zoner af ironi og patos, der sagtens kan sameksistere side om side.

Der er endnu ikke publiceret særligt mange artikler om Wallace, og det skyldes nok for en stor dels vedkommende, at hans hårfine balancegang mellem selvrefleksiv ironi og inderlig patos er så svær at indkredse. Der skal ikke mange fejltrin til fra Wallaces eller læserens side for at forrykke balancen og forplumre billedet, og en stor del af hans tekster ender da også i selvrefleksio-

¹⁴⁰ Paul de Man 1996, 179.

nens hægedynd.¹⁴¹ Kritikere klandrer ofte Wallace for ikke at turde patosen (hvis de da ikke klandrer ham for ikke at turde ironien), og denne kritik bunder naturligt nok i Wallaces vægren ved at vælge side én gang for alle. Spørgsmålet er bare, om ikke forplumringen er en nødvendig del af opgøret med postmodernismen; et nødvendigt første skridt, der ganske vist ikke klinger så rent som afslutningen på Wallaces tv-essay, men som ikke desto mindre er et skønlitterært syvmeleskridt på vejen ud postmodernismen. Wallaces balanceakt på kanten af ironien og patosen er indimellem et uskønt arbejde, men den er samtidig et æstetisk pionerarbejde, der etablerer en gennemreflekteret kritisk kontekst for senere postironiske forfattere. Postironikere som Jonathan Franzen og Rick Moody har aldrig været så snirklede og kranieknusende komplekse som Wallace, og i værker som *The Corrections* og *Demonology* tør de i langt højere grad dyrke en uforfalsket patos. Uden Wallaces benarbejde, og den postironiske kontekst, han mere eller mindre egenhændigt har etableret, ville vi imidlertid nok have opfattet deres værker anderledes. Ved at skrive sig ind i den postironiske tradition, så indlejrer de nogle erfaringer, der er gået forud. *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, *Infinite Jest* og *Brief Interview With Hideous Men* er alle i en eller anden forstand monstrøse misfostre, men de er samtidig også nødvendige misfostre, der tillader os at betragte en roman som *The Corrections* som *cutting-edge*; som et trin op ad stigen og frem i tiden snarere end som et trin nedad stigen og tilbage i tiden.

I Wallaces seneste novellesamling, *Oblivion* (2004), er der tegn på, at Wallace selv efterhånden er klar til at gå planken ud og bevæge sig i retning af den formelle indskrænkning, han selv har muliggjort med bl.a. *Infinite Jest* og »Octet«s formelle ekspansion. Wallace har gennem de seneste 10-15 år kridtet banen op for en banal og sentimental litteratur, der med sin rendyrkede patos og sin insisteren på at tage menneskelig lidelse alvorlig er ganske revolutionær i forhold til postmodernismens efterhånden bedagede revolution, og noget tyder på, at Wallace så småt er ved at være rede til at spille sit selvdefinerede spil fuldt ud.¹⁴²

¹⁴¹ De fleste læsninger af »Octet« afskriver således novellen som endnu et stykke cerebral selvrefleksion fra Wallaces hånd. Der er dog én bemærkelsesværdig undtagelse, nemlig den engelske forfatter Lawrence Norfolk, der i sin anmeldelse af *Brief Interviews With Hideous Men* konkluderer følgende om »Octet«s metametaovervejelser: »a signal thought strikes. Wallace means it. These are not ironic reflexive gestures meant to distance the writer from the imminent implosion of his own artefact. They are Wallace's own, sincere misgivings« (Norfolk 2000, 25).

¹⁴² Eller måske rettere: næsten fuldt ud. Flere af novellerne i *Oblivion*, som f.eks. den 100 sider lange »Mr. Squishy«, udgør nemlig med deres afsindige blanding af sidelange, selvrefleksive og selvfortærende sætninger og små kerner af rørende patos en uændret fortsættelse af, hvad man uden at tage munden for fuld kan kalde Wallaces sædvanlige stil.

Godt en tredjedel inde i *Oblivion* finder vi novellen »Incarnations of Burned Children«¹⁴³ der på en række afgørende punkter adskiller sig fra Wallaces sædvanlige hyperkomplekse måde at skrive på. Først og fremmest er novellen kun tre sider lang, og alene dét faktum markerer et retningsskift for den ellers så sideglade Wallace. Novellen skildrer en enkelt traumatisk hændelse i en lille familie: et lille blebarn spilder en gryde kogende vand ned over sig, og forældrene pakker drengen ind i våde håndklæder og gør deres bedste for at trøste ham, alt imens de ophidsede bebrejder hinanden for at kunne lade noget sådant ske. Trods forældrenes anstrengelser bliver drengen imidlertid ved med at skrigе, og da de endelig efter adskillige minutter opdager dampen stige op fra den stadig glohede ble, er det alt, alt for sent...¹⁴⁴

Beskrivelsen af dette skrækscenarium fra en amerikansk hverdag er kort, intensiv og nærmest ubærlig i sin neutralt beskrivende enkelhed. Wallace har i denne novelle barberet sit udtryk ned til det allermest nødvendige. Vi genkender temaet fra andre Wallace-tekster – konsekvenserne af ikke at kunne kommunikere – men i modsætning til Wallaces tidligere variationer over dette tema sættes sagen her på spidsen i blebarnets hjerteskræende skrig: skrig, der på én gang er et desperat forsøg på at kommunikere, og en endnu mere desperat reaktion på, at kommunikationen mislykkes. De forældre, barnet stoler på overalt i verden, viser sig pludselig ikke at være så almægtige, som barnet har forestillet sig, og ud over den nøgne, fysiske smerte rummer skrigene også denne irreversible erfaring, denne jordomstyrtende erkendelse af, at de klipper, man hidtil har lænet sig op af, slår dybe revner, og at verden aldrig længere vil være helt den samme som før.

»Incarnations of Burned Children« rummer ingen ironi, ingen selvrefleksion, ingen åbenlyst polemiske svinkeærinder, men blot rå smerte, der så at sige uden forfatterens hjælp genererer sin egen patos. I lighed med Don Gatelys historie i *Infinite Jest* er der egentlig ikke så meget at sige om den: man kan beskrive den og forholde sig emotionelt til den (faktisk kan man dårligt *lade være* med at forholde sig emotionelt til den), men man kan vanskeligt analysere den nærmere. Der står, hvad der står, og det er så det. I sig selv er den sparsomme handling måske banal, men netop pga. enkelheden i beskrivelsen forfalder novellen ikke til letkøbt patos og prøver aldrig at pådutte læseren, hvad han skal tænke eller føle om det skildrede.

I lyset af ordrige monstrøsiteter som *Infinite Jest* kan »Incarnations of Burned Children« nærmest forekomme som et kuriosum fra Wallaces hånd, men i virkeligheden er novellen en naturlig konsekvens af det opgør med postmodernismen, han tidligere har foretaget på mere kom-

¹⁴³ Novellen er tidligere antologiseret i (og har mere eller mindre givet navn til) den interessante antologi *The Burned Children of America* (2003), der samler noveller af bl.a. Wallace, Rick Moody, Dave Eggers, Jeffrey Eugenides, Jonathan Lethem, Jonathan Safran Foer og George Saunders. *The Burned Children of America* har desuden et spændende forord af britiske Zadie Smith, og den er et godt sted at starte, hvis man vil danne sig et overblik over den postironiske generation.

¹⁴⁴ I sin skildring af en velmenende førstehjælp, der hurtigt og effektivt sættes ind – men blot det forkerte sted – giver novellen mindelser om Snowden-hændelsen i Joseph Hellers *Catch-22*, hvor Yossarian i lang tid yder førstehjælp på et ubetydeligt sår, og først for sent opdager det enorme hul, der er sprængt i siden på Snowden.

plekse måder. Novellen er ikke nødvendigvis endestationen for Wallaces postironiske opgør, men i sin ubønhørlige isolering af en af de mange ironifri zoner, der er spredt rundt omkring i hans værker, er den Wallaces hidtil klareste afstandtagen fra postmodernismens selvrefleksive abstraktioner. Wallace synes efterhånden at have modet til for alvor at bevæge sig i den retning, han selv har udpeget i sit tv-essay, og efter at have foretaget det nødvendige nedrivningsarbejde i tekster som *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, *Infinite Jest* og »Octet« står vejen frem helt åben for ham.

2.2. Jonathan Franzen

En af de forfattere, der har nydt godt af David Foster Wallaces æstetiske nedrivningsarbejde, er Wallaces jævnaldrende ven og rival Jonathan Franzen (f. 1959). Der er ingen tvivl om, at Wallace er den centrale general i den postironiske bevægelse, men der er heller ingen tvivl om, at Franzen er hans næstkommanderende (der mere eller mindre åbenlyst aspirerer til posten som øverstkommanderende).¹⁴⁵ Og ligesom Wallace har Franzen opnået denne position gennem ét vigtigt essay og én vigtig roman, som vi skal se på i det følgende.

I det hele taget er der mange paralleller mellem Wallace og Franzen. Franzen debuterede i 1988, året efter Wallace, med den imponerende roman *The Twenty-Seventh City*. Romantitlen refererer til den syvogtyvendestørste by i USA, St. Louis,¹⁴⁶ og Franzens bog er en overmåde ambitiøs anatomi af denne by. Urbant forfald, bypolitik og magtspil i rådhusets korridorer er blot nogle af ingredienserne i denne debutroman, der desuden diverterer læseren med et håndværksmæssigt lydefrit krimiplot. I sin vellykkede kombination af systemisk samfundsanalyse og den paranoide thrillergenre minder *The Twenty-Seventh City* ikke så lidt om postmoderne forgængere som DeLillos *The Names* og Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*, og i den forstand har Franzens debut også meget til fælles med Wallaces *The Broom of the System*. Wallaces debut adskiller sig ikke væsentligt fra de postmodernister, han senere kritiserer så eftertrykkeligt, og *The Twenty-Seventh City* fremstår også i bund og grund som en kompetent videreførelse af postmodernismens tradition for sorte paranoide komedier. I modsætning til Wallaces debut, så rummer *The Twenty-Seventh City* dog enkelte ansatser til det, der senere skulle udvikle sig til den postironiske litteratur. Først og fremmest deler romanen sin opmærksomhed mellem den offentlige sfære og privatsfæren, mellem bypolitikens abstrakte systemer og familiens humane system. Familielivet og privatsfæren er, med enkelte undtagelser,¹⁴⁷ bemærkelsesværdigt fraværende fra den postmodernistiske litteratur, der

¹⁴⁵ Mine martialske metaforer er til dels afledt af den retorik, postironikerne benytter i deres udtalelser om forholdet mellem deres egen litteratur, postmodernismen og massemedierne. Som allerede nævnt føler postironikerne sig dobbelt belejrede, og de må derfor være dobbelt så angrebslystne som ellers.

¹⁴⁶ Byen – der engang var USA's fjerdestørste – er Franzens hjemby.

¹⁴⁷ Bl.a. DeLillos *White Noise* (1985), der da også af mange postironikere fremhæves som en vigtig inspirationskilde.

gerne skildrer enkeltstående individers kamp mod samfundets inhumane systemer,¹⁴⁸ og Franzens vellykkede kombination af det offentlige og det private rum markerer således en spirende afstandtagen til postmodernismens konventioner.

The Twenty-Seventh City blev godt modtaget af den samlede kritikerstand, men den havde ikke den gennemslagskraft i den offentlige bevidsthed, Franzen havde håbet på. I essayet »Perchance to Dream« skildrer Franzen, hvordan han havde håbet på, at den ambitiøse debutroman kunne frelse verden, og han beskriver efterfølgende de flotte anmeldelser og det efterfølgende beskedne salgstal således: »the biggest surprise [...] was the failure of my culturally engaged novel to engage with the culture. I'd intended to provoke; what I got instead was sixty reviews in a vacuum« (Franzen 1996, s. 38). Franzens ambition havde været at gribe fat om nældens rod og åbne vores øjne for, hvor hult og umenneskeligt samfundet var, men i sidste ende var det Franzens egne øjne, der blev åbnet, i realiseringen af at han selv og romanforfatteren som sådan »[were] no longer mattering to the culture« (ibid., s. 38).

Franzen fulgte pyrrhussejren op i 1992 med romanen *Strong Motion*, der med sin elaborerede undersøgelse af berøringsfladerne mellem seismologi og kærlighed (!) var lige så ambitiøs som debutromanen. I et forsøg på at trænge igennem til den offentlighed, *The Twenty-Seventh City* ikke kunne nå, skruede Franzen her op for den rasende samfundskritik og ned for den lavmælte skildring af privatsfæren. Resultatet var en meget anderledes roman end debutromanen, men med hensyn til ambitionen om at gøre en forskel i kulturen som sådan var der ingen forskel på de to bøger:

My second novel, *Strong Motion*, was a long, complicated story about a Midwestern family in a world of moral upheaval, and this time instead of sending my bombs in a Jiffy-Pak mailer of irony and understatement, as I had with *The Twenty-Seventh City*, I'd come out throwing rhetorical Molotov cocktails. But the result was the same: another report card with A's and B's from the reviewers who had replaced the teachers whose approval, when I was younger, I had both craved and taken no satisfaction from; decent sales; and the deafening silence of irrelevance. (Ibid., s. 40)

Efter denne reprise af anmelderros efterfulgt af larmende tavshed stod det klart for Franzen, at han måtte foretage en grundlæggende omkalfatring af sin forfattergerning. Reproduktionen af postmodernismens samfundskritiske og sorthumoristiske paranoia var øjensynligt ikke længere en effektiv strategi i kampen om kulturelt terræn, og Franzen satte sig derfor for at genoverveje ikke blot sin egen rolle som forfatter, men litteraturens rolle i mediesamfundet i det hele taget. Det umiddelbare resultat af Franzens overvejelser var essayet »Perchance to Dream«, der sammen med

¹⁴⁸ F.eks. i Joseph Hellers *Catch-22* og Pynchons *The Crying of Lot 49*. Yossarian og Oedipa Maas er oppe imod hhv. det amerikanske militær og organisationen Tristero, og i begge tilfælde hører vi intet om f.eks. deres forældre eller søskende.

Wallaces »E Unibus Pluram« står som et af 90'ernes og postironikernes vigtigste litterære manifest.

2.2.1. Tilbage er vejen frem

»My despair about the American novel began in the winter of 1991« begynder Jonathan Franzens lange essay »Perchance to Dream – In the Age of Images, a Reason to Write Novels«,¹⁴⁹ og allerede fra første linje står det således klart, at essayet i lighed med Wallaces »E Unibus Pluram« er skrevet med udgangspunkt i *desperation*; desperation over, at litteraturen i mediesamfundet forekommer stadig mere marginaliseret, og at kulturen ikke synes at have den ringeste brug for de seriøse forfattere, den 40 år tidligere fejrede som guder. I en tid hvor verden venter i kollektiv spænding på syvende bind af Harry Potters oplevelser, eller for den sags skyld tredje bind af Robert Langdons oplevelser, kan denne desperation virke mere eller mindre uforståelig, men da Wallace og Franzen skrev deres essays i hhv. 1993 og 1996, lå disse litterære massefænomener stadig i fremtiden. Desuden er det ikke sikkert, at bevidstheden om Rowlings og Browns astronomiske salgstal havde ændret en tøddel ved de to våbenbrødres desperation. Den litteratur, hvis marginalisering de begræder, er nemlig ikke den populærlitteratur, Brown og Rowling så fermt leverer. Deres bestsellers skal nemlig nok overleve presset fra massemedierne, alene fordi deres underholdningsfaktor – *a thrill a page!* – befinder sig på samme niveau som det meste af den kulørte sendeflade.¹⁵⁰

Desperationen gælder snarere den seriøse litteratur, der tidligere havde status af et privilegeret samfundsbarometer, men hvis indtrængende beskeder om samfundets dårligdomme i dag drukner i støjen fra boligprogrammer og realityshows. Hvor forfattere tidligere fremstod som kulturelle autoriteter, hvis dybe røst blev hørt, læst og taget alvorligt rundt omkring i de små hjem, så indtager de i dagens overordnede mediebillede en marginal plads som smalskuldrede, blege skikkelser, hvis fistelstemmer ganske vist har lige så alvorlige budskaber som altid, men som simpelt hen har mistet autoritet og gennemslagskraft. Franzen fremhæver selv Joseph Hellers *Catch-22* fra 1961 som den sidste seriøse roman, der for alvor kunne brage igennem til den offentlige amerikanske bevidsthed (PtD, 37). Herefter er det bare gået ned ad bakke, og romanen kan ikke længere konkurrere med massemedierne i forsøget på at indfange og skildre samfundet:

¹⁴⁹ »Perchance to Dream«, s. 35. Herefter henviser jeg til essayet som PtD. Franzen forkortede og redigerede for øvrigt dette essay til novellesamlingen *How to Be Alone* (2002). Den omredigerede tekst, »Why Bother?«, er på mange måder en skarpere og mere fokuseret tekst end det oprindelige essay fra *Harper's Magazine*, men da det er *Harper's*-versionen, der har været med til at sætte dagsordenen for postironikerne, har jeg valgt at referere til den.

¹⁵⁰ I den omredigerede version af essayet, »Why Bother?«, gør Franzen forbindelsen mellem den kulørte bestsellerroman og de visuelle massemedier eksplicit: »Publishing is now a subsidiary of Hollywood, and the blockbuster novel is a mass-marketable commodity, a portable substitute for TV« (Franzen 2002, s. 85).

A century ago, the novel was the preeminent medium of social instruction. A new book by William Dean Howells was anticipated with the kind of fever that today a new Pearl Jam release inspires.¹⁵¹ The big, obvious reason that the social novel has become so scarce is that modern technologies do a better job of social instruction. Television, radio, and photographs are vivid, instantaneous media. Print journalism, too, in the wake of *In Cold Blood*, has become a viable creative alternative to the novel. Because they command large audiences, TV and magazines can afford to gather vast quantities of information quickly. Few serious novelists can pay for a quick trip to Singapore, or for the mass of expert consulting that gives serial TV dramas like *E.R.* and *NYPD Blue* their veneer of authenticity. (PtD, 41)

Ovenstående kan i betænkelig grad minde om en falliterklæring fra Franzens side, men helt så enkelt er det naturligvis ikke. Ganske vist synes Franzen oprigtig i sin konstatering af, at det nærmest journalistiske arbejde, forfattere som Thackeray og Dickens præsterede i deres store samfundssatirer, nu varetages bedre af ressourcestærke elektroniske massemedier, men samtidig argumenterer han for, at denne nye arbejdsfordeling uvægerligt resulterer i en kulturel forfladigelse og ensretning. Selv om tv muligvis er bedre til informationsindsamling end den enlige romanforfatter, er billedmediet ikke i samme grad som skriftmediet gearet til at håndtere komplekse sammenhænge eller gå i dybden med forskellige problemstillinger, argumenterer Franzen.

Påpegningen af, at romanen er bedre end tv-programmet til at håndtere kompleksitet, er selvfølgelig i vid udstrækning lidt letkøbt og common sense-agtig, og i en implicit erkendelse af dette henter Franzen støtte hos den lingvistiske antropolog Shirley Brice Heath, der bl.a. har bedrevet omfattende forskning i mediesamfundets læsevaner. Som Franzen opererer Heath med en skelnen mellem populærlitteratur og »serious« eller »substantive works of fiction«,¹⁵² og den store gruppe læsere, der udgør hendes empiriske materiale, peger mere eller mindre enstemmigt på den seriøse litteratur som en af kompleksitetens sidste bastioner: »With near unanimity, Heath's respondents described substantive works of fiction as 'the only places where there was some civic, public hope of coming to grips with the ethical, philosophical, and sociopolitical dimensions of life that were elsewhere treated so simplistically'« (PtD, 49).

Situationen, som Franzen med mere eller mindre videnskabelig autoritet i ryggen skildrer den, er således kort fortalt, at romanen har mistet sin funktion som vores primære kilde til social reportage, og at denne funktion er blevet overtaget af de elektroniske, forfladigende og ensrettede massemedier. Nu kunne man måske forvente, at Franzen med afsæt i denne jeremiade ville

¹⁵¹ Jeg kommer lige Franzen til hjælp og påpeger, at en endnu bedre analogi til forventningens feber ville være premieren på blockbuster-film som *Ringenes Herre* og *Star Wars*. Jeg tvivler på, at en ny cd af Pearl Jam kan generere samme forventningsfulde hysteri som disse film, eller for den sags skyld som Dickens kunne for snart 150 år siden, hvor forventningsfulde læsere stimlede sammen på kajen i New York og råbte: »Hvad sker der med Lille Nellie?«.

¹⁵² PtD, 48. Ifølge Heath er et af de definerende kendetegn ved substantiel litteratur *uforudsigelighed*, og selv om dette kriterium er lidt vagt, forekommer det stadig ganske operativt. Desuden minder det en del om et af de kriterier, Harold Bloom i *The Western Canon* opstiller for kanonisk litteratur, nemlig *strangeness* (Bloom 1995, s. 4).

plædere for, at romanen nu må prøve at generobre sin tabte position og atter indtage sin retmæssige plads som vores primære kulturelle referenceramme. Franzen er dog mere realistisk end som så, og han ved godt, at den del af løbet er kørt. Skriften, og dermed romanen, nyder ikke længere det skær af uimodsigelig autoritet, der prægede den i 1700- og 1800-tallet, og litteraturen kan derfor ikke længere gøre sig håb om at genetablere sig øverst i mediehierarkiet. Fra at være øverste led i den mediale fødekæde, indtager romanen nu blot et uanseligt hjørne af en enorm medieøkonomi, og i erkendelse af dette argumenterer Franzen for, at en omvurdering af bogmediets rolle er påkrævet.

Franzen er naturligvis ikke den eneste, der er begyndt at betragte bogen som blot ét medium blandt mange, og i det seneste årti er der udgivet adskillige teoretiske værker om dette nye forskningsfelt. Et af de mest interessante værker er *Reading Matters – Narratives in the New Media Ecology* (redigeret af Joseph Tabbi og Michael Wutz) fra 1997, en antologi af essays, der kredser om bogens materialitet og medialitet. Essayene diskuterer tilsammen en periode, der strækker sig fra den tidlige modernisme til den sene postmodernisme, og i den forstand er antologien et forskningsmæssigt overgangsværk: På den ene side fokuserer den på, hvordan romanen op igennem det 20. århundrede har forøget sit territorium via inspirationen fra andre medier,¹⁵³ og på den anden side har antologien blik for, hvordan romanen efterhånden blot er blevet ét ydmygt medium blandt mange.

Franzen allierer sig i høj grad med det sidste af antologiens to fokuspunkter. Ganske vist skriver han andetsteds i 1996, i den allerede citerede blurb fra bagsiden af *Infinite Jest*, at »the American novel can still engage with contemporary culture both broadly and deeply, can still run rings around the competing media« (IJ, bagside), men i »Perchance to Dream« (der trods alt må regnes som et vægtigere poetologisk bidrag end blurben til Wallace) fraskriver Franzen sig netop denne ambition. Hele essayet tager på sin vis udgangspunkt i Franzens problemer med at skrive sin tredje roman. Denne roman startede som endnu en samfundskritisk øvelse à la *The Twenty-Seventh City* og *Strong Motion*, og i et forsøg på at bryde igennem den mur af tavshed, der efter udgivelsen omgav hans første to romaner, satte Franzen sig indledningsvist for at gøre sin tredje roman *endnu* mere omfattende og encyklopædisk i sin systemkritiske tilgang til samfundet. Når de to første romaner ikke havde haft den tilsigtede effekt, skyldtes det ikke svagheder ved den overordnede metode, mente Franzen; han havde bare ikke været radikal nok i sin altædende tilgang til samfundet omkring os. Under arbejdet med den tredje roman kom Franzen imidlertid på andre tanker:

¹⁵³ Og i denne fokus lægger den sig tæt op ad forskere som Sara Danius og John Johnston. Fælles for *The Senses of Modernism* og *Information Multiplicity* er imidlertid, at de fokuserer på, hvordan massemedierne har gjort litteraturen *stærkere*, og forbigår litteraturens medieskabte marginalisering.

After *Strong Motion* was published, I took a year off to gather material. When I got back to writing fiction I thought my problem might be that I hadn't gathered enough. But the problem manifested itself as just the opposite: an overload. [...] The work of transparency and beauty and obliqueness that I wanted to write was getting bloated with issues. I'd already worked in contemporary pharmacology and TV and race and prison life and a dozen other vocabularies; how was I going to satirize Internet boosterism and the Dow Jones as well while leaving room for the complexities of character and locale? [...] The novelist has more and more to say to readers who have less and less time to read: where to find the energy to engage with a culture in crisis when the crisis consists in the impossibility of engaging with the culture? These were unhappy days. I began to think that there was something wrong with the whole *model* of the novel as a form of »cultural engagement.« (PtD, 40-41)

Franzen når frem til, at den informationsrige samfundskritik, han bedrev i sine to første romaner, og som man også finder i postmoderne forgængere som *JR* og *The Public Burning*, er mere eller mindre uforenelig med kompleksitet i karakterskildringen. Denne erkendelse, der på overfladen fremstilles som en selverkendelse, er samtidig en slet skjult kritik af postmodernismen, der ofte klandres for at befolke litteraturen med overfladiske papfigurer snarere end afrundede repræsentationer af 'virkelige' mennesker med fuldt udviklede indre universer.¹⁵⁴

Der må altså andre æstetiske boller på suppen, indser Franzen, og som et eksempel på den nye retning, han ønsker at tage, fremhæver han Paula Fox' roman *Desperate Characters*.¹⁵⁵ Denne lille bog er litteraturhistorisk set et ret ubetydeligt værk, og snarere end at fremhæve den som et lydefrit eksempel til efterlevelse, skildrer Franzen den som en katalysator for sin egen udvikling. Han læste den ganske simpelt på den rette tid og det rette sted i sin egen karriere. Romanen blev oprindeligt udgivet i 1970, men i modsætning til samtidige værker som *Lost in the Funhouse*, *The Universal Baseball Association* og *Americana* er Fox' bog et nedtonet karakterdrevet studie, der skildrer opløsningen af et ægteskab. Fox foregiver ikke på nogen måde at kunne omfavne kulturrens mangfoldighed og stiller sig i stedet tilfreds med at stille skarpt på to mennesker i krise.

Efter sine rasende ambitiøse første forsøg i romangenren oplever Franzen denne formelle og tematiske indskrænkning som en befrielse. Han indser, at romanforfatteren ikke er forpligtet til at søge udad i kulturen i et forsøg på at bemestre den, men at han i stedet kan tage afsæt i romanens enestående evne til at gå i dybden og søge derind og derned, hvor de overfladiske massemedier ikke kan nå. I en vis forstand er det, Franzen agiterer for her, en tilbagevenden til klassiske litterære dyder: dybdeborende, komplekse personschildringer, som vi bl.a. kender dem fra Shakespeare og Proust. Det litterære sprog er ganske enkelt det bedste medium, vi har til at skildre bevidsthe-

¹⁵⁴ Selv om hovedmålet for Franzens angreb i »Perchance to Dream« er de overfladiske massemedier, så rummer essayet også kimen til en kritik af den postmoderne litteratur. Franzen har senere udbygget denne kritik i adskillige interviews, samt i essayet »Mr. Difficult«, hvor William Gaddis (og pr. implikation de øvrige postmodernister) får kniven.

¹⁵⁵ Titlen på denne roman knytter elegant an til det desperationstema, Franzen slår essayet an med.

dens indviklede processer, og denne styrke kan romanforfatteren lige så godt udnytte i sit forsøg på at repositionere sig i det overvældende medieudbud.

Det er værd at understrege, at Franzens, Wallaces og de øvrige postironikeres tillid til skriftsproget som spejl for bevidstheden ikke er ubegrænset. I en novelle fra Wallaces *Oblivion* bruger fortælleren adskillige sider på at skildre, hvad der farer gennem hovedet på ham i løbet af en enkelt dramatisk pause i en samtale med en psykoanalytiker, og fortælleren må slutteligt erkende, at selv de mange sider ikke kan yde den komplekse bevidsthedsproces retfærdighed: »What goes on inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant« (Wallace 2004, 151). Sproget kan kun give en svag afglans af de impulser og signaler, der konstant farer rundt i vores komplekse neurale netværk. Pointen er imidlertid, at litteraturen stadig kommer tættere på en gengivelse af vores indre tankeprocesser og følelser end noget andet medium, og da specielt de elektroniske massemedier. Litteraturen bør altså, argumenterer Franzen, som en konsekvens af denne styrke atter rette sin fokus mod det personlige og overlade den sociale reportage til tv.¹⁵⁶

Ved at genorientere sig mod menneskeligheden kan litteraturen samtidig fremdyrke og konsolidere et ægte fællesskab mellem den isolerede forfatter og de isolerede læsere. Franzen hævder som Wallace, at vilkårene for menneskelig kommunikation paradoksalt ikke er særligt gode i vores gennemteknologiserede kommunikationssamfund. *Ensomhed* ligger som allerede vist postironikerne meget på sinde,¹⁵⁷ og de lokaliserer i vid udstrækning årsagerne til denne ensomhed i medie- og forbrugersamfundet. Franzen citerer således i sit essay David Foster Wallace for den følgende indsigt: »A contemporary culture of massmarketed image and atomized self-interest is going to be one without any real sort of felt community [...]. Just about everybody with any sensitivity feels like there's a party going on that they haven't been invited to – we're *all* alienated« (PtD, 51). Og denne ensomhed gør sig måske i særlig grad gældende for forfattere og læsere, hævder Franzen. At skrive og at læse er af natur ensomme gøremål,¹⁵⁸ og i en kultur, der ikke længere synes at have brug for bogmediet, bliver forfatteren og læseren yderligere marginaliserede. I »Perchance to Dream« gør Franzen således meget (*lidt* for meget, når ret skal være ret) ud af sin rolle som »social isolate« (PtD, 46 et passim); en rolle, som på den ene side var med til at starte hans forfatterger-

¹⁵⁶ I essayet »Stalking the Billion-Footed Beast« argumenterede Tom Wolfe i 1988 for præcist det modsatte: Romanen skulle generobre sin status som det primære medium for social reportage fra tv.

¹⁵⁷ Franzens essaysamling fra 2002 er sigende nok betitlet *How to Be Alone*.

¹⁵⁸ »A friend of mine keeps telling me that reading and writing are ultimately about loneliness. I'm starting to come around,« skriver Franzen således i »Why Bother?« (Franzen 2002, s. 83).

ning,¹⁵⁹ og som hans forfattergerning på den anden side har været med til at forstærke. Men snare-
re end at betragte sig selv og andre litterært inklinerede mennesker som pariaer i multimediesam-
fundet, beslutter Franzen sig for at omfavne forfatterens og læserens fælles marginalisering og
betragte den som afsæt for et værdifuldt fællesskab:

In a suburban age, when the rising waters of electronic culture have made each reader and
each writer an island, it may be that we need to be more active in assuring ourselves that a
community still exists. [...] I see the authority of the novel in the nineteenth and early twen-
tieth centuries as an accident of history – of having no competitors. Now the distance be-
tween author and reader is shrinking. Instead of Olympian figures speaking to the masses
below, we have matching diasporas. Readers and writers are united in their need for soli-
tude, in their pursuit of substance in a time of ever-increasing evanescence: in their reach in-
ward, via print, for a way out of loneliness. (PtD, 51)

Det lyder jo bemærkelsesværdigt som David Foster Wallaces budskab i »Octet«, og disse to en-
somme forfattere og venner er da også i høj grad fælles i deres forsøg på at genetablere litteraturen
som en levende transaktion mellem mennesker. De betragter først og fremmest litteraturen som
kommunikation, og dermed som en potentielt fællesskabssættende instans. En deltagelse i litteratu-
rens kommunikationsproces, hvad enten den foregår som marginaliseret læser eller som margina-
liseret forfatter, konstituerer et ægte fællesskab, i modsætning til *The Lonely Crowd*, den ensomme
masse af fjernsynsseere, der tager del i massemediernes illusoriske fællesskab.

Det står klart, at Franzen har en glødende tro på romanens forløsende potentiale, og at denne
tro paradoksalt nok er blevet endnu stærkere ved en indskrænkning af ideerne om, hvad romanen
kan og skal. Romanforfatteren må opgive ambitionerne om at bedrive samfundsomstyrtende kunst
og indstille sig på, at hans værker ikke længere kan *forandre* noget:

What emerges as the belief that unifies us is not that a novel can change anything, but that it
can *preserve* something. [...] Whether they think about it or not, novelists are preserving a
tradition of precise, expressive language; a habit of looking past surfaces into interiors; [...] Above
all, they are preserving a community of readers and writers, and the way in which
members of this community recognize each other is that nothing in the world seems simple
to them. (PtD, 52)

Romanen skal ikke længere op på multimediesamfundets barrikader, men skal i stedet forsøge
sig i sin egen medialitet, som et depot for fordybelse, inderlighed, sprogligt raffinement og kom-

¹⁵⁹ Denne konklusion når Franzen frem til med støtte fra Shirley Brice Heath, der på baggrund af sine studier hævder, at
»readers of the social-isolate variety [som Franzen] are much more likely to become writers than those of the modeled-
habit variety« (altså dem, der har fået læsevanen med hjemmefra, og som ikke læser fordi de er ensomme) (PtD, 46).

pleksitet. Det er en markant indskrænkning af ambitionerne i forhold til 70'ernes forslugne megaromaner, men det må være nok: »Expecting a novel to bear the weight of our whole disturbed society – to help solve our contemporary problems – seems to me a peculiarly American delusion. To write sentences of such authenticity that refuge can be taken in them: isn't this enough? Isn't it a lot?« (PtD, 49).

Det kan lyde som om, Franzen igennem sine argumenter for, at romanen ikke længere skal søge udad i kulturen, men indad i mennesket, risikerer at ende med at blive lige så verdensfjern og solipsistisk indadskuende, som postironikerne beskylder metafiktive postmodernister som John Barth for at være; det kan lyde som om, Franzen fraskriver sig enhver mulighed for at sige noget relevant og kritisk om det samfund, vi lever i, og glemmer, at de menneskesind, han fremover vil fokusere på, altså også er *situerede* et eller andet sted, i et samfund, i en verden. Franzen er imidlertid bevidst om disse potentielle kritikpunkter af hans poetologiske overvejelser, og han imødegår dem i en af essayets afsluttende og helt centrale passager; en passage, hvor han vender tilbage til sin indledende desperation og peger på en vej ud af den og frem mod sin tredje roman:

At the heart of my despair about the novel had been a conflict between my feeling that I should Address the Culture and Bring News to the Mainstream, and my desire to write about the things closest to me, to lose myself in the characters and locales I loved. [...] As soon as I jettisoned my perceived obligation to the chimerical mainstream, my third book began to move again. I'm amazed, now, that I'd trusted myself so little for so long, that I'd felt such a crushing imperative to engage explicitly with all the forces impinging on the pleasure of reading and writing: as if, in peopling and arranging my own little alternate world, I could ignore the bigger social picture even if I wanted to. (PtD, 54)

...inderlighed er med andre ord den nye yderlighed!

Franzen er altså langt fra klar til at give afkald på sine samfundskritiske ambitioner, men i stedet for at tackle samfundet direkte, i dets abstrakte systemiske manifestation, vil han fremover gribe det an gennem de personer, der på den ene side konstituerer samfundet og på den anden side tager form efter det. Det personlige og det sociale er ikke to adskilte niveauer, som Franzen hidtil havde troet, men griber ind i og betinger hinanden, og en fokus på det personlige vil uvægerligt også have noget at sige om det sociale.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Det er på sin vis også denne antagelse, der ligger til grund for italienske Carlo Ginzburgs *mikrohistorie*, der analyserer intime og afgrænsede historiske situationer eller steder, og derigennem giver et billede af den store historiske kontekst. Se f.eks. den klassiske *Osten og ormene* (opr. 1976 – dansk udgave 2006), hvor Ginzburg gennem et intimt portræt af mølleren Menocchio indkredser store dele af 1500-tallets historie.

2.2.2. En æstetisk korrektion

Essensen af Jonathan Franzens *Harper's*-essay er en argumentation for, at litteraturen som en reaktion på det stigende pres fra massemedierne bør arbejde hen imod en formel og tematisk indskrænkning: frem for at fare vild i Systemets uoverskuelige netværk må forfatteren nu i stedet fokusere på det nære.

Franzens opråb er øjensynligt blevet hørt af hans jævnaldrende forfatterkolleger. Hvor postmodernismen som allerede nævnt ofte skildrede individer i ensom kamp mod Systemet, koncentrerer interessen i det postironiske sig om *familien*. Den ændrede fokus er måske et resultat af, at Wallaces og Franzens generation er opflasket med utallige familiecentrerede sit-coms, men Raymond Carvers indflydelse bør nok heller ikke undervurderes her. Under alle omstændigheder erstatter blodets bånd i vid udstrækning samfundets instrumentelle bånd i den postironiske litteratur, og familiens intime system fremhæves som et menneskeligt modsystem til det senkapitalistiske Systems stadig prolifererende fangarme.

Familiens menneskelige system adskiller sig fra samfundets instrumentelle systemer ved at være defineret af sine enkelte medlemmer snarere end af de overordnede funktioner i systemet. Det lyder måske lidt kryptisk og bør uddybes: I postmoderne romaner som *Gravity's Rainbow* og *Neuromancer* skildres en række inhumane systemer, der ikke er afhængige af de individuelle kvaliteter, deres konstituerende elementer måtte besidde. Disse elementer skal blot udføre en forudbestemt funktion for at få systemet til at virke – hverken mere eller mindre – og som sådan kan de sagtens udskiftes med andre elementer, når blot disse udfører den samme veldefinerede funktion. I *Gravity's Rainbow* beskrives en ansigtsløs, inhuman 'Operation'¹⁶¹ således på følgende vis:

the Operation, where all is firm underfoot, where the self is a petty indulgent animal that once cried in its mired darkness. But here there is no whining, here inside the Operation. There is no lower self. The issues are too momentous for the lower self to interfere. [...] No joy, no real surrender. Only the demands of the Operation. Each of us has his place, and the tenants come and go, but the places remain.... (*Gravity's Rainbow*, 616)

...og tidligere i romanen prædiker den profetiske Father Rapier om Systemets udødelige natur: »I think that there is a terrible possibility now, in the World. We may not brush it away, we must look at it. It is possible that They¹⁶² will not die. That it is now within the state of Their art to go on forever – though we, of course, will keep dying as we always have« (ibid., 539). Systemet er udø-

¹⁶¹ Denne Operation er i sit hensynsløse forbrug af mennesker mere eller mindre identisk med den transnationale magtstruktur, der andre steder i romanen omtales som 'the System'.

¹⁶² 'They', skrevet med stort begyndelsesbogstav, er endnu et af Pynchons navne for Systemet.

deligt og selvperpetuerende fordi dets delelementer blot kan udskiftes efter forgodtbefindende ved det mindste tegn på funktionssvigt. Delelementerne forgår, men Systemet består.

Den samme ide går igen i William Gibsons cyberpunkroman *Neuromancer*, hvor hovedpersonen Case reflekterer over magtens væsen i det postindustrielle samfund:

Power, in Case's world, meant corporate power. The zaibatsus, the multinationals that shaped the course of human history, had transcended old barriers. Viewed as organisms, they had attained a kind of immortality. You couldn't kill a zaibatsu by assassinating a dozen key executives; there were others waiting to step up the ladder, assume the vacated position, access the vast banks of corporate memory.¹⁶³ (*Neuromancer*, 203)

Hos både Pynchon og Gibson, og hos resten af de systemfikserede postmodernister, er det selve skemaet – systemet som sådan – der fokuseres på, men i den postironiske litteraturs menneskelige systemer er systemets konstituenten mindst lige så vigtige som systemet selv. At skifte et individuelt familiemedlem – og alle hans eller hendes uvaner og positive træk – ud med et andet individ er ensbetydende med at ændre systemet totalt. Ganske vist er der stadigvæk visse foruddefinerede roller i familiens organiske system (Fader, Storesøster osv.), men det er op til hvert enkelt familiemedlem, hvordan han eller hun vil forvalte denne rolle: Det er f.eks. ikke alle lillebrødre, der er ansvarsforflygtigende, ligesom ikke alle mødre er omsorgsfulde. Hver familie gebærder sig forskelligt, og ved at stille skarpt på denne individualitet kan postironikerne genindføre en stor del af den empatiske menneskelighed, de savnede i postmodernismens abstrakte systemromaner.¹⁶⁴

Familien er altså en naturlig fælles platform for postironikernes humanisering af systemromanen. Det er dog vigtigt at understrege, at familierne i den postironiske sjældent er de rene idyller. Man skal kigge længe efter de tosseglade familier, vi kender fra talløse sit-coms, hvor Far Huxtable klarer ethvert tiltag til en krise med en småkage og en alvorlig snak ved køkkenbordet. Den postironiske litteratur er i stedet fyldt med mere eller mindre dysfunktionelle familier, der med nød og næppe formår at holde sammen, og som derfor fremstår ikke så lidt virkelighedstro.

De fleste familier er vel udspændt mellem stærke centrifugale og centripetale kræfter, mellem frastødning og tiltrækning, hvilket nok især tydeliggøres i julen. Hvilket bedre billede på dette

¹⁶³ 'Zaibatsu' er den japanske betegnelse for enorme, multinationale firmaer som Sony, og i de Japan-fascinerede og Japan-frygtende 80'ere er det naturligt, at Gibson skulle overtage et japansk udtryk i sin dystopiske skildring af fremtidens magtfulde karteller. I novellesamlingen *Burning Chrome* (1986) satte Gibson zaibatsuernes udødelige natur på spidsen: »The blood of a zaibatsu is information, not people. The structure is independent of the individual lives that comprise it« (*Burning Chrome*, 129).

¹⁶⁴ Det skal dog understreges, at familien rent faktisk spillede en væsentlig rolle i visse af disse romaner. Don DeLillo's *White Noise* (1985) tager f.eks. udgangspunkt i Gladney-familien, der trods et indviklet mønster af sammenbragte børn og ekskoner formår at holde sammen under presset fra den eksterne verden. På et tidspunkt i romanen beskriver jeg-fortælleren Jack Gladney endog familien som en »magic act, adults and children together, sharing unaccountable things« (*White Noise*, s. 34).

modsætningsfyldte grundvilkår end det tændte juletræ, der udgør et bogstaveligt samlingspunkt, mens familien utålmodigt hvirvler rundt om det: Er centripetalkraften for stærk, så kommer man for tæt på og brænder sig; på den anden side kan det mindste brud på kæden slippe centrifugalkraften fri og slynge de enkelte familiemedlemmer fra hinanden i alle kompassets retninger...

Julen som arnested for familien står også i centrum af Enid Lamberts drømme i Jonathan Franzens *The Corrections*.¹⁶⁵ Den 70-årige Enids inderligste ønske er at samle den splintrede familie én sidste gang til jul i Lambert-hjemmet, inden hendes mand Alfred farer endegyldigt vild i Parkinsonismens og senilitetens irgange. Familien står for Enid som en modvægt til det omgivende samfunds entropi, og i forsøget på at bevare overblikket under mandens sygdom og under de omvæltninger, der præger det omgivende samfund, er det vigtigt for hendes mentale sundhed at klynge sig fast til dette anker. Det er dog lettere sagt end gjort. Selv om familiesystemet er Enids værn mod en uoverskuelig virkelighed, udgør det også sin egen uoverskuelige virkelighed, og Enids og Alfreds børn er spredt for alle vinde. Den ældste søn, bankmanden Gary, lever et tilsyneladende misundelsesværdigt familieliv med en smuk kone og tre raske sønner, men under overfladen lurker depressionen og et alkoholforbrug, der nærmer sig misbruget. Garys lillebror Chip prøver at hutle sig gennem tilværelsen på bedste beskub efter at have mistet en akademisk fastansættelse på målstregen som følge af en hed affære med en studine. I begyndelsen af romanen forsvinder Chip således til det postkommunistiske Litauen, hvorfra han bedrager naive investorer over Internettet. Og familiens yngste, Denise, søger at holde styr på et forvirret kærlighedsliv, hvor hun bl.a. har en affære med sin chef og dennes kone [sic!], alt imens hun skiftevis passer og forsømmer sit job som chefkok på en trendy restaurant i et nedlagt kraftværk. Det er disse kaotiske vektorer, Enid med diverse ufine tricks prøver at få til at konvergere i St. Jude til en sidste jul i familiens skød.

Romanen er opdelt i fem dele, en del for hvert familiemedlem, og denne konstruktion bekræfter endnu engang, at Franzen i *The Corrections* har valgt at bevæge sig væk fra den abstrakte tilgang til samfundet og i stedet sætte karakterskildringen i centrum. I et interview har Franzen kritiseret Don DeLillo for at være ude af stand til at sætte mennesket i centrum af sin fiktion, og det endda på trods af DeLillos erklærede ambition om at undersøge selvets rolle og erosion i postmoderniteten. Om DeLillos monumentale *Underworld* siger Franzen således: »if you are concerned about the self, then how can you not be concerned about character? I mean character *is* individuality«. ¹⁶⁶ *Underworld*, og postmodernismen som sådan, klandres for at være for cerebral i sin tilgang til stoffet, og som en modvægt til denne abstrakte tilgang tilsigter Franzen i *The Corrections*

¹⁶⁵ *The Corrections* blev udgivet i begyndelsen af september 2001, mindre end en uge før World Trade Center styrtede i grus.

¹⁶⁶ Birkerts 2001, s. 2.

en mere emotionel, ligefrem tilgang til sit stof. I den forstand markerer *The Corrections* også en afstandtagen fra Franzens to første romaner, for slet ikke at tale om det første udkast til den tredje roman. Allerede i 1996 kunne man i *The Paris Review* læse et uddrag af, hvad der siden skulle blive til *The Corrections*. I 1996-versionen lød romanens første linjer således:

The madness of an invading system of high pressure. You could feel it: something terrible was going to happen. The sun low in the sky, a mockery, a lust gone cold. Gust after gust of entropy.¹⁶⁷

Sammenlign med den endelige version fra 2001:

The madness of an autumn prairie cold front coming through. You could feel it: something terrible was going to happen. The sun low in the sky, a minor light, a cooling star. Gust after gust of disorder.¹⁶⁸

I den tidlige version lykkes det på to linjer at introducere både systemer og entropi, to begreber, der vil være læsere af Pynchon og DeLillo bekendte, og som harmonerer dårligt med en mere umiddelbar og emotionel tilgang til litteraturen. Samme år som *Paris Review*-uddraget blev publiceret, udgav Franzen jo imidlertid »Perchance to Dream«, der i hver linje synes at pege væk fra postmodernismens system- og entropifikserede tilgang til verden, og i den endelige version af romanens åbningslinjer har Franzen da også kalibreret sit verbale register til at stemme overens med sit opgør med postmodernismen.

Det forkromede olympiske overblik, der strukturerede *The Twenty-Seventh City* og *Strong Motion*, er i *The Corrections* blevet afløst af en intim nærindstilling, der på nærmeste hold følger Lambert-familiens op- og nedture, deres smålige skænderier og uskønne magtkampe. Selv om personerne står uomtvisteligt i centrum, ignorerer Franzen dog ikke det omgivende samfunds seismiske rystelser, og aktuelle fænomener som bioteknologi, politisk korrekthed, overvurderede Nasdaq-aktier, den hensynsløse medicinalindustri og trøstesløst postsovjetisk forfald¹⁶⁹ skildres overbevisende og kynisk klarøjet gennem deres indvirkning på romanpersonerne. De enkelte romanpersoner fungerer i *The Corrections* som prismen, som fortættede billeder på den større historie, de er

¹⁶⁷ Citeret i Gessen 2001, s. 34.

¹⁶⁸ *The Corrections*, 3. Fremover vil sidehenvisningerne optræde parentetisk i teksten, således: TC, 00.

¹⁶⁹ Den på mange måder sørgelige skæbne, der er overgået de tidligere sovjetstater, er en kilde til evig fascination for mange yngre amerikanske forfattere. Således har også f.eks. Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon og (den knap så unge) William Gibson henlagt dele af handlingen i deres romaner til faldefærdige, forurenede og lovløse postsovjetiske stater. Det vilde vesten er flyttet østpå.

indlejret i, og Franzen realiserer dermed den mere eller mindre mikrohistoriske metode, han skitserede i »Perchance to Dream«.

En konsekvens af Franzens karakterdrevne metode er, at de forskellige aktuelle samfundsfænomener, der bryder overfladen i romanen, ikke partout skal analyseres og vurderes, hver gang de optræder. En forfatter som Don DeLillo kan ikke se et stykke henkastet affald eller en ny slags sodavand uden straks at aktivere hele sit samfundskritiske og symbolanalytiske apparat, og selv om DeLillo får sagt mange indsigtsfulde ting om vores verden på denne måde, kan vanen i længden godt blive lidt anstrengende. Franzen føler i *The Corrections* ikke det samme behov for at af- tvinge enhver detalje betydning – at se ethvert sammenkrøllet stykke slikpapir som et sindbillede på konsumkulturens fortrængte underbevidsthed – og hans beskrivelse af de omgivelser, Lambert-familien færdes i, er ofte blot nøgternt registrerende. Hvor en DeLillo eller en Coover skildrer mediesamfundet og konsumkulturen som en separat, abstrakt entitet, som et selvkørende system, beskrives det i *The Corrections* mere afdæmpet som en baggrund for menneskelige interaktioner.

Et illustrativt eksempel på DeLillos og Franzens forskellige tilgang til mediesamfundet finder vi i deres respektive behandling af Internettet: Don DeLillos *Underworld* (1997) er på mange måder et forsøg på at indoptage Internettet som formsprog. Romanen er decentreret og de forskellige delelementer forbinder sig metaforisk og metonymisk i komplekse netværksstrukturer. DeLillo selv gør meget for at forstærke associationerne til Internettet, og et hyppigt omkvæd i romanen er »Everything is connected«. Interessen kulminerer på romanens sidste sider, der er en slags cyber-pifani. Romanens afslutning foregår på et website, der viser en brintbombe-eksplosion:

There is no space or time out here, or in here, or wherever she is. There are only connections. Everything is connected. All human knowledge gathered and linked, hyperlinked, this site leading to that, this fact referenced to that, a keystroke, a mouse-click, a password – world without end, amen.

But she is in cyberspace, not heaven, and she feels the grip of systems. [...]

Everything in your computer, the plastic, silicon and mylar, every logical operation and processing function, the memory, the hardware, the software, the ones and zeroes, the triads inside the pixels that form the on-screen image – it all culminates here. (*Underworld*, s. 825)

Det er medieteoretikeren DeLillo, der taler her. Det er også systemanalytikeren DeLillo, og i enkelte glimt er det tillige mystikeren DeLillo. Der er meget på færde citatet, og på få linjer lykkes det DeLillo at lyde som en toptunet – og lettere overgearet – kloning af Marshall McLuhan, Timothy Leary og Niklas Luhmann. Internettet knyttes sammen med atomvåbenteknologi som kulminationen på vestlig teknologi og som den hidtil klareste manifestation af Systemets logik. Samtidig fungerer det som formgivende princip for *Underworld*, for slet ikke at tale om et quasi-religiøst medi-

um for alskens epifanier. Som 70'ernes megaromaner prøver *Underworld* at svare på udfordringen fra dette nye medium ved at inkorporere det og aftvinge det en enorm mængde betydning.

DeLillos inkorporering af Internettet er på ét plan fascinerende og ganske imponerende, og der er ingen tvivl om, at den har været medvirkende til romanens hastige kanonisering. Man kan imidlertid også argumentere for, at Internettets store rolle i *Underworld* føles påklistret – som en moden forfatters desperate forsøg på at være med på de multimediale noder. Selv om DeLillo forsøger at integrere Internettet i romanens formsprog, er det tydeligt – bl.a. i den afsluttende cybervision – at det verdensomspændende net er fremmed og eksotisk for forfatteren. DeLillo er jo vokset op med – om ikke ligefrem hestevogne, så dog automobiler og (damp?-)radioer, og han var barn, før tv koloniserede den amerikanske bevidsthed. Som sådan er det egentlig ganske forståeligt, at Internettet forekommer ham både overordentligt synligt og overordentligt abstrakt, og det kan ikke undre, at DeLillo føler et behov for at tage favntag med og analysere dette nye medium.

I *The Corrections* er Internettet på én gang mere synligt og mindre gennemanalyseret. Franzen er vokset op i det moderne mediesamfund, og for ham er de elektroniske massemedier således ikke noget, der stritter ud fra virkeligheden, som de gør for Don DeLillo (der stadig skriver sine romaner på skrivemaskine). Franzens generation betragter i højere grad medierne som en integreret del af virkeligheden og dens menneskelige interaktioner. Medierne er ikke *i* vores omgivelser, de *er* vores omgivelser. Internettet spiller også en stor rolle i *The Corrections*, men netop som medium snarere end som analyseobjekt. Chip Lambert bliver f.eks. involveret i en svindelaffære og rejser i den forbindelse til Litauen, hvor han mailer frem og tilbage med sin søster (se f.eks. s. 432). Internettet er i høj grad til stede, men der bliver ikke gjort noget særligt ud af det fra Franzens side – det er blot det medium, Chip og Denise vælger at kommunikere igennem, og som sådan spiller det samme rolle som brevet i 1700-tallets brevromaner. Det vigtige i Chips og Denises korrespondance er det, der bliver kommunikeret – overvejelser om familien, kærester etc. – og ikke det, der kommunikeres igennem. McLuhan, og DeLillo med ham, hævder, at 'the medium is the message'. I Chips og Denises e-mailkorrespondance ser vi, at 'the message is the message'. Franzen er ikke interesseret i nettet i som abstrakt system, men i nettet som led i menneskelig interaktion. Kommunikation er således ikke bare et kybernetisk begreb for Franzen, men en proces der skaber forbindelse mellem mennesker, og heri ligger ifølge postironikernes selvopfattelse en af de væsentligste forskelle mellem den systemfikserede postmodernisme og den humane postironiske litteratur.

Den svindelaffære, der ad omveje har placeret Chip i Litauen, har i sig selv Internettet som sit vigtigste medium, og den går kort fortalt ud på at franarre troskyldige investorer deres surt optjente penge via hjemmesiden lithuania.com. Chips litauiske chef, Gitanas, der byttede sig til domænenavnet for en vognfuld Commodore 64-computere og andre teknologiske fortidslevn, fortæller

Chip, at hjemmesiden oprindeligt ikke var ment som et forsøg på at narre penge fra folk. Efter en kort og lidet glørværdig karriere som politiker oprettede den desillusionerede Gitanas hjemmesiden som en satirisk kommentar til den skæbne, der i 90'erne overgik de gældsplagede tidligere sovjetstater i den svære overgang til frihed og markedsøkonomi. Hjemmesiden opfordrede udenlandske investorer til at sende donationer til det fiktive »Free Market Party Company«, og når partiet/firmaet så havde fået råd til at købe nok stemmer til at vinde et parlamentsvalg, ville det som sin første handling rekonstituere Litauen som »Lithuania Incorporated (a 'for-profit nation state')«, som de heldige og forudseende investorer ville blive aktieholdere i (TC, 128). Ydermere ville investorerne blive belønnet med personlige mindesmærker som tak for deres heroiske bidrag til landets konvertering til markedsstatus. For blot 100\$ kan man f.eks. få opkaldt en 200 meter lang gade i Vilnius efter sig, og for 5000\$ bliver ens portræt hængt op i Galleriet for Nationale Helte. Og

for \$25,000 the investor would be awarded perpetual title to an eponymous town »of no fewer than 5,000 souls« and be granted a »modern, hygienic form of *droit du seigneur*« that met »most of« the guidelines established by the Third International Conference on Human Rights. (TC, 128)

Hjemmesiden var altså i første omgang ment som en ondskabsfuld satire, men da pengene begyndte at strømme ind fra især amerikanske investorer, og da den politiske satire således afdækkede sit lukrative potentiale, øjnede den altid vakse Gitanas en *business opportunity* og gjorde lithuania.com til sit levebrød.

2.2.3. Konsumkulturens brændte børn

I historien om Lithuania Incorporated og de blåøjede amerikanske investorer bevæger Franzen sig næsten lige så langt ud på det satiriske overdrev, som Wallace gjorde i *Infinite Jest* udlicitering af kalenderen,¹⁷⁰ og selv om de to forfattere i disse tilfælde bevæger sig derud, hvor samfundskritikken bliver mere sjov end indsigtfuld, så bunder satiren i en påtrængende postironisk optagethed af og bekymring for kapitalismens og konsumerismens eroderende effekt på almindelig anstændighed og sund fornuft.

Postironikerne er selvfølgelig langt fra de første til at kaste et kritisk blik på grådighed og dehumaniserende forbrugermentalitet. Herman Melvilles *The Confidence-Man* (1857) handler blandt meget andet om, hvordan en sand vagtparade af plattenslagere, lurendrejere, taskenspillere, kvaksalvere, eller slet og ret bondefangere, med udsigten til nogle få, lettjente (og sandsynligvis falske) dollars prøver at dreje hinanden en knap eller to. Den postmodernisme, Wallace og Franzen

¹⁷⁰ I en tid, hvor Nike og Coca-Cola sponsorerer amerikanske universiteter, kan man imidlertid spørge sig selv *hvor* langt ud på det satiriske overdrev, Franzen og Wallace i virkeligheden bevæger sig.

søger at gøre op med, har også lige fra begyndelsen interesseret sig for forbrugersamfundets indvirkning på den enkelte borger og på samfundet som sådan. Det første ord i William Gaddis' *JR* er »Money«, og resten af romanen er et veritabelt kompendium over de forskellige måder, hvorpå penge har infiltreret vores psyke. Don DeLillos *White Noise* beskriver, hvordan hovedpersonen har det bedst, når han er ude at shoppe, og Brett Easton Ellis' *American Psycho* fortsætter i samme spor.

Ingen forfattergeneration har dog været så intenst optaget af kapitalismen og konsumerismen som den postironiske, og når man ser sig lidt omkring på det samfund, vi lever i, er det egentlig ikke så svært at forstå hvorfor. Hver dag mødes vi af hundredvis af mere eller mindre subtile opfordringer til at købe, købe, købe, og i en atmosfære, der er så mættet af kommercielle budskaber som vores, er det måske i virkeligheden svært *ikke* at skrive om konsumerismen. Det er i hvert fald det indtryk, man får, når man læser novellerne i den glimrende novelleantologi *The Burned Children of America*. I forordet til samlingen peger britiske Zadie Smith på, hvordan reklamebranchens sprog spøger i baggrunden af næsten alle novellerne:

Advertising stalks these stories as a corporeal, evil force in the world, replacing the human voice with advertising copy. *Just one second of unmediated thought, please* – this has become the West's new literary pastoral pose. Where once every writer dreamed of returning to the Virgilian greenwood and the babbling brook, now they just want to write an emotive sentence that has not already been used to sell dehumidifiers, Pepsi or suppositories.¹⁷¹ (*The Burned Children of America*, s. xvi)

De unge amerikanske forfattere – og de amerikanske børn, de skriver om – er blandt andet brændte, fordi konsumkulturen allerede strejfede dem, da de endnu lå i vuggen. George Saunders omsætter med sit bidrag til antologien, »I Can Speak!™«, dette forhold til en historie om et vidunderligt teknologisk aggregat, som man kan spænde over ansigtet på sit spædbarn for at få det til at »tale«. Således kan man imponere sine venner og bekendte med et velformuleret spædbarn, og man slipper selv for den prøvelse det er at skulle tilbringe timer i selskab med et umælende lille bæst. Saunders' morsomme novelle er, som dele af Wallaces og Franzens værker, samfundssatire med en forhammer, og den kan på mange måder beskyldes for at være *lidt* for morsom. Det bliver novellens emne imidlertid ikke mindre påtrængende af: Konsumkulturen indfanger os allerede fra barnsben (i Saunders tilfælde bliver den endog spændt fast på spædbørn med fysisk magt), og siden slipper den ikke grebet i os igen. Den samme pointe fremsættes, om end lidt mere subtilt, i en anden af antologiens noveller, nemlig A. M. Homes' »A Real Doll«. I Homes' novelle behøver

¹⁷¹ Bemærk det rektale tema, der sniger sig ind i Zadie Smiths kommentarer om reklameindustrien. Den samme implicitte sidestilling optræder i den sidste novelle i Wallaces *Oblivion*, »The Suffering Channel«, og som vi skal se om et øjeblik, dukker den også op i *The Corrections*. Kunne det monstro være, at postironikerne synes, konsumerismen er noget opreklameret lort?

de multinationale firmaer ikke at forlade sig på fysisk magt for at få fat i børneforbrugerne. De skal i stedet bare sørge for at kanalisere det enorme materielle begær, forbrugersamfundet generelt skaber i den enkelte forbruger, over i deres specifikke produkt, og så lade forbrugerens 'frie valg' klare resten. Der er ingen vold og ingen åbenlys magtanvendelse i »A Real Doll«,¹⁷² men det bliver dens vrangbillede af konsumkulturen ikke mindre skræmmende af. Historien skildrer i al sin enkelthed en kærlighedsaffære mellem en dreng og en Barbie-dukke. I vores oplyste tider er der ingen problemer i, at drenge leger med dukker, og der er heller ikke noget galt med, at de er glade for disse dukker. Drengen i Homes' novelle er måske bare en tand for glad for sin Barbie-dukke:

I ran my tongue back and forth over the slivers, back and forth over the words 'copyright 1966 Mattel Inc., Malaysia' tattooed on her back. Tonguing the tattoo drove Barbie crazy. She said it had something to do with scar tissue being extremely sensitive.

Barbie pushed herself hard against me, I could feel her slices rubbing my skin.
(*The Burned Children of America*, 166)

...og her byder almindelig anstændighed mig at trække sløret over resten af denne scene og lade de to elskende i fred. Pointen er vist klar. Drengen kaster sit begær over et af de mange mere eller mindre ligegyldige objekter, forbrugersamfundet hver dag frister os med, og hans kreative brug af tungen på Mattels logo viser, hvor hans sande begærslinjer peger hen.

Også Garys børn i *The Corrections* er optændt af et uudslukkeligt begær efter materielle goder, og ikke så snart har de gavmilde forældre dulmet deres sønners opslugende behov på endnu en shoppingtur i SUV'en, før de kaster kærligheden over en ny dims,¹⁷³ de bare *må* eje. Der er dog ikke altid fælles fodslag mellem Gary og hustruen Caroline på disse shoppingture. Opfyldelsen af børnenes materielle behov inddrages i en uskøn magtkamp mellem forældrene, og Franzen skildrer udførligt, hvordan de to forældre inddrager børnene i denne kamp. På et tidspunkt udtrykker sønnen Caleb således et uopsætteligt ønske om, at Gary (der på det seneste i al hemmelighed har benyttet sig flittigt af spiritusskabet i køkkenet for at dulme en voksende depression) skal købe det sidste nye *state-of-the-art*, *top-of-the-line* overvågningsudstyr til ham:

Even upside down Gary could see that the prices for the equipment in Caleb's catalogue – items with brushed-aluminum cases, color LCD screens – were three- and four-figure.

»It's my new hobby,« Caleb said. »I want to put a room under surveillance. Mom says I can do the kitchen¹⁷⁴ if it's OK with you.«

¹⁷² Og som sådan adskiller den sig fra f.eks. Brett Easton Ellis' og Chuck Palahniuks konsumkritiske værker, der ofte netop fremhæver, at forbrugersamfundet er nært forbundet med voldelige impulser.

¹⁷³ 'Dims' er måske for beskedent et ord for genstande, der ofte løber op i flere tusinde dollars.

¹⁷⁴ Et fornuftigt valg, i hvert fald hvis man skal dømme ud fra amerikanske sitcoms, hvor 95% af alle væsentlige scener og konflikter udspiller sig i køkkenet.

2. Postironisk litteratur

»You want to put the kitchen under surveillance as a hobby?«

»Yeah!«

Gary shook his head. He'd had many hobbies when he was a boy, and for a long time it had pained him that his own boys seemed to have none at all. Eventually Caleb had figured out that if he used the word »hobby,« Gary would green-light expenditures he otherwise might have forbidden Caroline to make. Thus Caleb's hobby had been photography until Caroline had bought him an autofocus camera, an SLR with a better zoom telephoto lens than Gary's own, and a digital point-and-shoot camera. His hobby had been computers until Caroline had bought him a palmtop and a notebook. But now Caleb was nearly twelve, and Gary had been around the block one too many times. His guard was up regarding hobbies. He'd extracted from Caroline a promise not to buy Caleb more equipment of any kind without consulting him first.

»Surveillance is not a hobby,« he said.

»Dad, yes it is! Mom was the one who suggested it. She said I could start with the kitchen.«

(TC, 155-56)

På overfladen en ganske tilforladelig scene, der skildrer blot endnu en eftermiddag i familiens skød. Tonen ligger milevidt fra den forcerede satire, vi finder i Saunders' og Homes' noveller, og en hurtig gennemlæsning kan let lede læseren hen over de pointer, Franzen med økonomisk sans har pakket passagen med. Der er dog rigeligt at komme efter for den opmærksomme læser. Først og fremmest står det klart, at Garys og Carolines lille familie ikke så meget er en sammentømret enhed som en kontinuerlig magtkamp, mellem Gary og Caroline, mellem forældrene og deres børn, og børnene imellem. Caroline prøver at få Caleb til at prøve på at få Gary til at købe noget dyrt overvågningsudstyr til ham, velvidende at Gary vil sige nej, hvilket selvfølgelig stiller Gary i et dårligt lys og knytter Caleb tættere til sin mor. Carolines og Calebs ide om at placere overvågningsudstyr i køkkenet er på ét plan en kommentar til det overvågningssamfund, USA på mange måder har udviklet sig til, og på et andet niveau et mesterligt træk fra Carolines side i den ægte-skabelige magtkamp. Gary er som sagt begyndt at drikke i smug, og denne hemmelige last (som Caroline naturligvis kender alt til) vil fremover blive besværliggjort ikke så lidt af de overvågningskameraer, Caleb som led i sin »hobby« planlægger at installere i nærheden af spiritusskabet.

Derudover afslører scenen også en længsel tilbage til en tid, hvor rigtige drenge havde rigtige hobbyer, og hvor de kunne få hele sommerferier til at gå med en korkprop, et stykke sejl garn og en halv flintesten. Længslen i ovenstående citat er Garys, men læser man hele *The Corrections*, vil man opdage, at længslen til dels også er Franzens egen: en længsel tilbage til tiden før postmodernismen forplumrede billedet.

Endelig giver scenen gennem opremsningen af Calebs skiftende »hobbyer« og det materiel, der skal til for at dyrke disse hobbyer, et foruroligende indblik i de begærmekanismer, forbruger-

samfundet sætter i værk. I ovenstående citat skildres Caleb som grisk og beregnende, og det er han på sin vis også. Man kan imidlertid dårligt bebrejde Caleb disse karaktertræk, og det gør Franzen da heller ikke. I et samfund, der sidestiller det gode liv med materielle goder, er hans begær naturligt nok, og den uudslukkelige natur af dette begær må på mange måder tilskrives de kreative talenter, der slår deres folder i reklamebranchen. Hvis den enkelte forbruger blev endegyldigt tilfreds, når han langt om længe havde fået sin drøm opfyldt og købte Gizmo version 4.3, måtte forbrugersamfundet skifte ned til et lavere gear. I stedet producerer det Gizmo version 5.1 (der næste år afløses af version 5.2 og så fremdeles, indtil den superattraktive generation 6 kommer på gaden om fem år), og således kan den enkelte forbruger blive ved med at leve i drømmen om det ultimative produkt, der vil gøre ham lykkelig.

I endnu en af novellerne i *The Burned Children of America* griber Ken Kalfus fat i denne fortløbende afmontering og fornyelse af begæret efter forskellige materielle goder. Novellen hedder »Invisible Malls«, og titlen viser selvfølgelig tilbage til Italo Calvinos *De usynlige byer*. Kalfus' novelle fortsætter da også, hvor Calvino slap, med Marco Polo i audiens hos Kublai Khan. Vores opdagelsesrejsende er netop færdig med at beskrive de byer, han har besøgt på sin rejse rundt i imperiet, og nu tager han fat på en beskrivelse af de indkøbscentre, hans vandringer har bragt ham forbi. I afsnittet »Indoor Shopping Malls and Desire 1« beskriver han følgende kuriøse indkøbscenter:

In the shops of Alice, you can buy philosopher's stones, golden fleeces, holy grails, concubines of absolute beauty and passion, books that answer the questions posed by wise men and children, and elixirs that deliver eternal life. Each of these items, however, is priced at slightly more than you think it's worth, plus sales tax. After you've left without making a purchase, you feel the difference between what you want to pay and what the goods cost as a little hole burning into the lining of your stomach. You realize that the item is worth more than you thought. You return to the store but find the price has been raised to a new figure that is really unreasonable. Annoyed, you again leave empty-handed, reconsider and return, find the price has been raised again, leave once more, and so on, forever. (*The Burned Children of America*, 212)

...og i afsnittet »Indoor Shopping Malls and Desire 2« beretter Marco Polo om et andet center:

There is no parking lot at Carolyn. Would-be shoppers drive around it for hours, looking for a place to leave their cars. Bewitched by the illusion of a parking space, glimpsed in a rear-view mirror, or through the windows of intervening vehicles, or in some parallel universe visible only from the corner of the eye, some drivers abruptly back up, turn, accelerate without warning, or attempt to squeeze between other cars. There are numerous collisions. Most of the drivers, however, allow themselves to be entertained by their car radios, snack on whatever provisions they have brought with them, and then return home. If they voice any complaint, it is only with the amount of traffic they have encountered. (Ibid., 213-14)

Her i vi ovre i allegoriens land, men Kalfus' pointe er i bund og grund den samme som Franzens: Konsumkulturen er ikke designet til at *opfylde* den enkelte forbrugers begær, men til at *opretholde* dette begær.¹⁷⁵ Det perfekte køb af den perfekte vare fortøner sig hele tiden i horisonten, synlig, men uden for vores rækkevidde,¹⁷⁶ og som gode forbrugere må vi opretholde troen på, at vi en skønne dag når horisonten. Shopping er for postironikerne en slags materiel manifestation af Jacques Derridas *différance*-begreb, med den forskel, at det ikke er den endegyldige mening, men den endegyldige indfrielse af vores materielle begær, der udskydes; i den postironiske shopping-*différance* er det ikke signifikantkæder, vi efterlader i vores kølvand, men kæder af impulsindkøb og kasseboner.

En af de største begærsskabende faktorer i forbrugersamfundet er naturligvis *reklamer*, og i *The Corrections* gør Franzen meget ud af at vise, hvordan forskellige reklamefremstød indvirker på de forskellige medlemmer af Lambert-familien. Bl.a. følger vi Gary og Denise til et salgsmøde arrangeret af den hensynsløse medicinalgigant Axon Corporation. Axon lancerer det nye vidunderprodukt Corectall,¹⁷⁷ der angiveligt skulle kunne reparere ødelagte neurale netværk («Simply put, Corectall offers for the first time the possibility of renewing and *improving* the hard wiring of an adult human brain» – TC, 189), og som derfor giver løfter om at kunne bremse, og endog vende, Alfreds fald ind i Parkinsonismen. Under salgsmødet (TC, 187-213) får vi rigelige eksempler på den distanceblændende, men i bund og grund indholdstomme jargon, der har vist sig så effektiv til at sælge et bredt udsnit af forskellige produkter, men Axon viser sig selvfølgelig at love mere end de kan holde.

¹⁷⁵ Postironikerne er som sagt ikke de første, der har afluret forbrugersamfundets begærsmekanismer. I Thomas Pynchons debutroman *V.* fra 1963 kan man således læse følgende beskrivelse af Benny Profanes formålsløse vandring rundt i 50'ernes New York: »He walked; walked, he thought sometimes, the aisles of a bright, gigantic supermarket, his only function to want« (*V.*, s. 37). Postironikernes interesse for konsumkulturen adskiller sig dog stadig fra postmodernismen i intensitet: hvad der er en henkastet sidebemærkning i Pynchons debutroman, bliver hos postironikerne udfoldet til at være et af de centrale temaer.

¹⁷⁶ Og i den forstand har drømmen om det perfekte køb en hel del til fælles med Jay Gatsbys uopnåelige drøm om lykken – symboliseret i det grønne lys på Daisys anløbsbro – på den sidste side i *The Great Gatsby*: »Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us, then, but that's no matter – tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther.... And one fine morning – « (*The Great Gatsby*, s. 141).

¹⁷⁷ Produktnavnets implicite løfte om at kunne korrigere alt følger endnu et lag af betydning til romanens titel. Samtidig rummer produktnavnet et slet skjult ordspil, der viser hen til det rektale og tydeligt afslører, hvad Franzen mener om medicinalindustrien og dens gyldne løfter. Desuden giver navnet Corectall et intertekstuel nik til skurken Reckall Brown i William Gaddis' *The Recognitions* (1955). Franzen har ved flere lejligheder udtalt, at titlen *The Corrections* bl.a. er ment som en hyldest til Gaddis' første roman, og med det i baghovedet forekommer henvisningen til Reckall Brown tilsigtet. Som vi skal se i gennemgangen af essayet »Mr. Difficult«, er Franzens forhold til Gaddis' forfatterskab for øvrigt noget ambivalent.

Franzen nøjes dog ikke med at udlevere reklameindustriens hule fraser til læserens egen bedømmelse. Selv om han i sin tredje roman som tidligere nævnt stort set afstår fra de sociologiske mini-essays, der fyldte (og nogle vil nok sige: skæmmede) hans to første romaner, så ligger der stadig en inkarneret samfundskritiker gemt i Franzen, der nu blot får sine kritiske pointer igennem ad omveje. Således har Franzen indlejret en bidende kritik af reklameindustrien i form af en gengivelse af Chips undervisning på universitetet.

Chip underviser på D- College, bl.a. i det begavet betitlede undervisningsforløb *Consuming Narratives*.¹⁷⁸ Hans lidet glørværdige universitetskarriere er en udtalt parodi på det meningstyrannei, der på mange måder hersker i det amerikanske universitetssystem, og vi følger således kæmleonen Chips transformationer fra bl.a. god poststrukturalist til god feminist. Franzen har ikke meget til overs for disse forskellige bølger af forudindtaget humanistisk forskning, og han afslører et brillant ondskabsfuldt talent for at parodiere akademisk poststrukturalistisk tomgangsretorik. Poststrukturalismen får i det hele taget nogle hug af Franzen i hans forskellige skrivelser. Han sidestiller på mange måder poststrukturalismen med postmodernismen, og via denne elegante kortslutning finder han et oplagt mål for sin kritik.¹⁷⁹ I »Perchance to Dream« klandrer Franzen således poststrukturalismen for ikke at have et begrebsapparat, der kan indfange og forklare den intense følelse, han oplevede, da han læste den vedkommende roman *Desperate Characters*:

Not even the French poststructuralists, with their philosophically unassailable celebration of the »pleasure of the text,« can help me out here, because I know that no matter how metaphorically rich and linguistically sophisticated *Desperate Characters* is, what I experienced when I first read it was not some erotically joyous slide of endless associations but something coherent and deadly pertinent. (PtD, 45)

Franzens udtalte ringeagt over for poststrukturalismen og postmodernismen kan måske give anledning til at mene, at man ikke skal tage poststrukturalistiske Chips analyse af reklamebranchen alt for alvorligt, og på den måde kunne man hævde, at Franzen skyder sig selv i foden. Som tidligere nævnt mener jeg imidlertid godt, at man både kan blæse og have mel i munden. Den ironiske skildring af Chips universitetskarriere undergraver ikke validiteten af de udsagn om reklameindustrien, han fremfører i sit *Consuming Narratives*-forløb, og Chips reklamekritik udgør endnu et

¹⁷⁸ Forløbets titel kan både betyde »Opslugende fortællinger«, »At fortælle fortællinger« og »Fortællinger om at forbruge«, og som sådan er det et mønstereksempel på en multivalent poststrukturalistisk titel.

¹⁷⁹ En af denne afhandlings hovedteser er, at postironikernes opgør mod postmodernismen på mange måder er et resultat af netop denne sidestilling af poststrukturalistisk teori med postmodernistisk litteratur. Det er ikke en sidestilling, postironikerne egenhændigt har fundet på. De har snarere overtaget den fra mange af de kritikere, der har specialiseret sig i postmoderne litteratur, hvilket der skal blive rig lejlighed til at vende tilbage til i de kommende kapitler..

eksempel på, at ironi og alvor sagtens kan sameksistere – ofte endda på samme side – uden automatisk at annullere hinanden.

Målet for Chips kritiske analyse i semesterets afsluttende session af *Consuming Narratives* er en (fiktiv) reklamekampagne skabt af reklamebureauet Beat Psychology, der tidligere bl.a. har stået bag den effektive kampagne »Total F***ing Anarchy!« for et stort mediekonglomerat. Den aktuelle kampagne, hvis indhold, »according to analyses in the *Times* and the *Wall Street Journal*, was 'revolutionary'« (TC, 39), skildrer en gruppe kvinder (selvfølgelig med en »token ethnic« iblandt dem), der på søstersolidarisk vis bruger W- Corporation's Global Desktop Version 5.0 til at søge informationer, som kan hjælpe Chelsea (en af kvinderne) i hendes kamp mod brystkræften. Reklamens revolutionære twist er, at Chelsea mod al forventning *ikke* overlever sin sygdom. Den afsluttende montage viser kvinder fra hele verden siddende foran deres Global Desktops, mens de tappert smiler gennem tårer til deres skærbillede af Chelsea, og efter montagen fyldes skærmen af oplysningen om, at W- Corporation har givet mere end 10.000.000,00 \$ til The American Cancer Society (TC, 39-40).

Da Chip prøver at få sine tavse og feriehungrende studerende til at tage stilling til reklamen, er den eneste umiddelbare respons, at det var tappert og meget interessant, at Chelsea døde af kræft snarere end at overleve, som vi ellers ville have forventet i en reklame. Chips dagsorden er selvfølgelig at overbevise sine studerende om, at dette angivelige brud på reklamesprogets konventioner i virkeligheden blot er et kynisk, kalkuleret *stunt*: »Chip waited for someone to observe that it was precisely this selfconsciously »revolutionary« plot twist that had generated publicity for the ad« (TC, 40). Denne pointe ligger meget tæt på David Foster Wallaces gennemgang af reklamebranchens kooptering af postmodernismens revolutionære formsprog, og den ligger ikke mindre tæt på Naomi Kleins kritik af selvbevidste og pseudorevolutionære *branding*-strategier. Hvis man læser Chips kritik i lyset af Franzens øvrige værker, er der da heller ingen tvivl om, at det er en kritik, Franzen selv kan stå inde for. Chips analyse får dog ikke lov til at tage karakter af en prædiken, og Chip fungerer ikke bare som et talerør for Franzens dagsorden. Selv om den satiriske udlevering af Chips akademiske karriere (eller mangel på samme) ikke nødvendigvis undergraver hans udsagn, så introducerer den dog en modstand, der gør, at man ikke uden videre tager hans pointer for pålydende. Læseren er sag for sag nødt til at tage stilling til, hvad der kommer ud af Chips (og de øvrige karakterers) mund: nogle gange taler de fornuftens sprog, og andre gange vrøvler de helt forfærdeligt. Denne flertydighed i hver enkelt karakter er et gennemgående træk i *The Corrections*, og den må ses som et af Franzens mange modtræk mod postmodernismen. De postmoderne romanpersoner anses ofte for at være de rene papskabeloner – illustrationer af bestemte pointer snarere end fuldgyltige karakterer med komplekse indre og ydre liv – og personer

som den på en gang latterlige og fornuftige Chip er postironikernes forsøg på igen at tilføje personskildringen en ekstra dimension.

Den komiske skildring af Chips akademiske medløberi (der til enhver tid er ensbetydende med institutionelt modløberi) introducerer altså en latent perspektivisme i forhold til Chips kritik af den kyniske reklameindustri. Det samme gør Chips efterfølgende deltagelse i Gitanas Internet-svindel og det svigt af idealer, det indebærer. Franzen præsenterer imidlertid også en mere eksplícit modstand mod Chips analyse. Da en selvstændig studerende langt om længe åbner munden i det sommerdøse undervisningslokale, sker det nemlig med en sønderlemmende kritik af Chips pointer. Melissa, som ellers altid har været en pålidelig kilde til indsigtsfulde systemkritiske kommentarer, og som altid har været god til bidende at affeje naive kommentarer fra de andre studerende, er åbenbart i dårligt humør, og hun vælger for en gangs skyld at rette sin utålmodighed og aggression mod Chip snarere end sine medstuderende. »Excuse me, [...] but that is just such bullshit« udbryder hun efter en særligt indsigtsfuld og spidsfindig kritisk pointe fra Chip (TC, 44), og hendes efterfølgende svada fortjener at blive citeret i sin helhed:

»This whole class,« she said. »It's just bullshit every week. It's one critic after another wringing their hands about the state of criticism. Nobody can ever quite say what's wrong exactly. But they all know it's evil. They all know 'corporate' is a dirty word. And if somebody's having fun or getting rich – disgusting! Evil! And it's always the death of this and the death of that. And people who think they're free aren't 'really' free. And people who think they're happy aren't 'really' happy. And it's impossible to radically critique society anymore, although what's so radically wrong with society that we need such a radical critique, nobody can say exactly. *It is so typical and perfect that you hate those ads!*« she said to Chip as, throughout Wroth Hall, bells finally rang. »Here things are getting better and better for women and people of color, and gay men and lesbians, more and more integrated and open, and all you can think about is some stupid, lame problem with signifiers and signifieds. Like, the only way you can make something bad out of an ad that's great for women – which you have to do, because there has to be something wrong with everything – is to say it's evil to be rich and evil to work for a corporation, and yes, I know the bell rang.« (TC, 44)

Det lyder jo i bemærkelsesværdig grad som Bjørn Lomborg, eller for den sags skyld Fredrik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen: det går jo godt nok det hele, så den automatiske kritiske impuls, der præger samfundet i almindelighed og humanistisk forskning i særdeleshed, bør i sig selv kritiseres. Denne kritik af kritikken er på mange måder et led i en nyere konservativ¹⁸⁰ bølge, der både kan spores i den offentlige debat og i humanvidenskaberne selv, og som også indgår i det postiro-

¹⁸⁰ Med »nyere konservativ« er det ikke min intention at henvise til nykonservative Bush og Co. i Det Hvide Hus. Den akademiske nykonservatisme er trods alt af en noget mildere aftapning, og nykonservatismen hos en forfatter som Søren Ulrik Thomsen udmønter sig i, at han opfordrer os til at gå i kirke, snarere end i krig.

niske opgør med postmodernismens oprør. Franzen har stadig et ben plantet i sine to første systemkritiske – og temmelig postmodernistiske – romaner,¹⁸¹ men samtidig er han i *The Corrections* på vej mod nye slagmarker, og denne udspændthed mellem postmoderne systemkritik og en mere konservativ tilgang til samfundet manifesterer sig i den store spændvidde mellem Chips og Melissas udsagn. De kunne ikke være mere forskellige, men Franzen står på et eller andet niveau inde for dem begge, og i den loyale fremstilling af to sider af samme sag hæver *The Corrections* sig op over de fleste samtidige skildringer af forbrugersamfundet.

Selv om Melissa gør, hvad hun kan for at skyde ethvert konsumkritisk tiltag i sæk, forhindrer det dog ikke yderligere kritiske betragtninger i at dukke op senere i romanen. Som en reaktion på reklamebranchens fokusering på individualitet, rebelskhed og *coolness* reflekterer Gary på et tidspunkt over sin egen velstand i forhold til resten af samfundet. Han vil gerne kunne svælge i sin velstand og føle sig speciel, men det er han ikke ene om. Da han ser sig omkring i lokalet til investormødet for Corecktail, håber han, at han er den eneste mand uden slips, og at han således skiller sig ud fra den grå mængde i sin dyre, men skødesløse tøjstil: »but the contrast between self and crowd today left much to be desired«, som det tørt konstateres (TC, 197) – i et lokale fyldt med dyrt, men skødesløst klædte investorer glider Gary trods intentioner om det modsatte i ét med det smagfulde tapet:

Oh, misanthropy and sourness. Gary wanted to enjoy being a man of wealth and leisure, but the country was making it none too easy. All around him, millions of newly minted American millionaires were engaged in the identical pursuit of feeling extraordinary – of buying the perfect Victorian, of skiing the virgin slope, of knowing the chef personally, of locating the beach that had no footprints. There were further tens of millions of young Americans who didn't have money but were nevertheless chasing the Perfect Cool. And meanwhile the sad truth was that not everyone could be extraordinary, not everyone could be extremely cool; because whom would this leave to be ordinary? Who would perform the thankless work of being comparatively *uncool*? (TC, 197)

Gary/fortælleren sætter her fingeren på den *hunt for cool*, der er et af firmaernes vigtigste indsatsområder i jagten på nye købere. Som Wallace allerede viste i sit tv-essay i 1993, har den postmoderne forbruger et behov for at føle sig speciel, for at skille sig ud fra mængden, og det behov har reklamebranchen selvfølgelig taget fat i. Jagten på *cool* er endog blevet formaliseret i en sådan grad, at den har affødt en ny stillingsbetegnelse, *coolhunter*. Naomi Klein skildrer i *No Logo*, hvordan unge mennesker med næse for det hippe hyres til at opsnuse de sidste nye tendenser; at loka-

¹⁸¹ I disse romaner fik systemkritiske udsagn som Chips lov at stå uimodsagte.

lisere de områder af den evigt changerende ungdomskultur, der er oppe på beatet og nede med det fede (eller hvad det nu hedder i dag...).

Coolhunteren som figur er sågar allerede migreret til skønlitteraturen. I William Gibsons *Pattern Recognition* (2003) er hovedpersonen Cayce således en freelance coolhunter, der ikke blot har fingeren på tidens puls, men også på *fremtidens* puls, idet hun evner at spotte de tendenser, der endnu ikke er kollektivt bevidstgjorte, og som derfor er *money in the bank* for de *brands*, der allerede i dag søger at definere morgendagens trendy outfits og outlook (undskyld alle låneordene, men bogens virkelighed er så up-to-the-minute, at det danske sprog ikke helt har indhentet den).

The Corrections, *No Logo* og *Pattern Recognition* tager alle deres udgangspunkt i en konsumkultur præget af eksponentielt voksende *branding*-budgetter;¹⁸² en kultur, hvor dét, der konsumeres, i vid udstrækning er billeder, drømme og digitalkulturens ettaller og nuller.¹⁸³ Klein argumenterer overbevisende for, at for firmaer som Nike og Reebok er selve varen – sneakers mm. – efterhånden blevet sekundær i forhold til *brandet*. Selve den skoproduktion, man traditionelt ville anse for at være skoproducenternes hjørnesten, udliciteres således til sweatshops i Asien, mens det *virkelige* arbejde – udformningen af effektive marketingsstrategier – varetages af vestlige professionelle. Nike producerer ganske vist stadig sko, men endnu vigtigere producerer de begær og drømme om individualitet, og opgaven er så at kanalisere dette begær og disse drømme over i købet af netop deres sko. Den stolte ejer af de nye sko kan så føle sig individuel og oppe på beatet/nede med det fede sammen med alle sine venner, lige indtil næste års model sendes på gaden.

Paradokset er jo så, som Gary/fortælleren lakonisk påpeger i det ovenstående citat, at vi ikke alle kan være specielle: at coolness må have en grå baggrund at glimre på, og at denne grå baggrund kan være svær at få øje på, når alle klassekammeraterne eller kollegerne bærer de samme rebelske t-shirts som os. Selv om det øjensynligt er et paradoks, behøver det imidlertid ikke at være noget problem. Franzen har selvfølgelig helt ret, når han påpeger, at den moderne forbruger på et eller andet niveau gerne vil skille sig ud fra mængden af andre forbrugere, men han undlader at påpege, hvad der ellers forekommer åbenlyst, og hvad Franzen selv med sin store angst for ensomhed måske burde have haft nemt ved at få øje på: Vi vil måske gerne skille os ud fra mængden, men vi vil for guds skyld ikke *ekskluderes* fra mængden. Vi har – hvad postironikerne ikke er sene til at påpege – et stort behov for fællesskab, og hvis prisen for dette fællesskab er, at vi ligner vores omgangskreds i forsøget på at være specielle, så er det en pris, vi er villige til at betale. Ægte rebelskhed og ægte individualitet kan i bund og grund kun opnås på bekostning af fællesskabet, og derfor stiller vi os tilfredse med de simulakrer af rebelskhed og individualitet, konsumkulturen

¹⁸² Naomi Klein inkluderer en række interessante diagrammer, der viser hvordan marketingsbudgetterne er eksploderet i de seneste årtier (se bl.a. *No Logo*, s. 19 og s. 471).

¹⁸³ Det er egentlig en velkendt postmoderne pointe, at den vigtigste vare i det senkapitalistiske samfund er *information*, men det er først inden for de sidste 10 år, at man for alvor har overført denne pointe til diskussionen om *branding*.

stiller til vores rådighed. Det er netop denne simulerede individualitet, der i dag er vores adgangsbillet til det fællesskab af unikke individualister, vi gerne vil have adgang til.

Man kan konkludere, at det gennemgående fokuspunkt i Franzens skildringer af forskellige aspekter af konsumkulturen er den enorme rolle, symboler, informationer og *branding* spiller i senkapitalismen. Økonomien i multimediesamfundet er på mange måder uden forbindelse med virkeligheden, argumenterer Franzen, og han begræder implicit tabet af de dage, hvor man kunne gå ind i en hvilken som helst bank og bytte sine dollars til guld.¹⁸⁴ Det er ikke svært at følge Franzen i hans bekymring: *The Corrections* er skrevet i de år, hvor IT-boblen opnåede sin største diameter, og romanens titel henviser blandt meget andet til den trods alt forholdsvis uddramatiske korrigerende af aktiemarkedet, der fandt sted omkring årtusindskiftet.¹⁸⁵

The correction, when it finally came, was not an overnight bursting of a bubble but a much more gentle letdown, a year-long leakage of value from key financial markets, a contraction too gradual to generate headlines and too predictable to seriously hurt anybody but fools and the working poor.

It seemed to Enid that current events in general were more muted or insipid nowadays than they'd been in her youth. She had memories of the 1930'es, she'd seen firsthand what could happen to a country when the world economy took its gloves off; she'd helped her mother pass out leftovers to homeless men in the alley behind their roominghouse. But disasters of this magnitude no longer seemed to befall the United States. Safety features had been put in place, like the squares of rubber that every modern playground was paved with, to soften impacts.¹⁸⁶ (TC, 563)

...ingen apokalyptisk svovlregn fra himlen som straf for vores forbrugssynder, men dog stadig en korrektion, der var til at tage og føle på – en korrektion af postmodernitetens økonomi, der ifølge Franzen var ikke mindre påtrængende end den æstetiske korrektion af postmodernistisk litteratur, han iværksætter med *The Corrections*.

¹⁸⁴ Man kan så diskutere, om gulds værdi er mere virkelig end f.eks. Nikes imageværdi, men der er dog ingen tvivl om, at guld besidder en reel tyngde, som nok tiltaler folk i en verden uden holdepunkter. Og så er guldmængden i verden trods alt begrænset, mens den mængde af coolness og symbolværdier, der på mange måder udgør fundamentet i moderne økonomi, i princippet er ubegrænset.

Allerede Gaddis' *The Recognitions* diskuterer tabet af faste holdepunkter i den monetære sfære. Hovedpersonen Wyatt Gwyon lever af at forfalske malerier – han tjener med andre ord penge på at producere kopier af kopier af virkeligheden. På et tidspunkt kommer han i tvivl om, hvorvidt et af hans falsknerier er baseret på et maleri, der i sig selv er et falskneri, og det medfører en dyb eksistentiel krise hos ham. Han finder dog endelig ud af, at det skam var et ægte maleri, han kopierede, og det leder til følgende udbrud (der af William Gaddis er blevet karakteriseret som det vigtigste i den 956 sider lange roman): »Thank God there was the gold to forge!« (s. 689 og igen s. 693).

¹⁸⁵ Analytikere havde ellers frygtet et aktiekollaps, der overgik Den Sorte Tirsdag fra 1987 (Sorte Tirsdag spiller en central rolle i Jay McInerneys anatomi over 80'erne, *Brightness Falls* (1991)), men den ventede kataklysmes udeblev.

¹⁸⁶ ...og få dage efter dette udsagn om det katastrofesikrede USA blev udgivet for første gang, kollapsede World Trade Center... Verdenshistorien kan gøre selv de mest klarøjede profeter til skamme.

På trods af Franzens erklærede hensigt om at opgive ambitionen om at tage favntag med samfundet i sin romankunst, må man på baggrund af ovenstående analyse konkludere, at kritikken af konsumkulturen udgør en væsentlig del af *The Corrections*. Man må imidlertid endnu en gang konstatere, at kritikken først og fremmest er fokaliseret gennem romanpersonerne, og at den således adskiller sig fra de sociologiske mini-essays, man finder hos f.eks. en Don DeLillo. Kritikken af reklamebranchens forlorne rebelske attituder tager således afsæt i en sansemættet skildring af en sommerdøsigt undervisningsgang i Chips Consuming Narratives-forløb; analysen af den enkelte forbrugers ønske om at skille sig ud fra den grå masse af øvrige forbrugere præsenteres gennem Garys kun alt for menneskelige forfængelighed; og den skræmmende afdækning af forbrugersamfundets selvperpetuerende begærmekanismer fokaliseres gennem den forkælede Caleb og hans rolle i forældrenes ægteskabelige magtkampe. Genkendelige hverdagssituationer skaber dermed fundamentet for Franzens samfundskritiske sonderinger, og kritikken funderes solidt i det humane.

2.2.4. Virkelighedens genkomst

Som en modvægt til konsumkulturens i bund og grund uvirkelige simulakrer og evigt uopfyldte begær, afsøger Franzen mulighederne for at etablere noget virkeligt, sandt, ægte og ureducerbart. Ord som »truth« og »real« er således genkommende fikspunkter i *The Corrections* (som de for øvrigt også er det i størstedelen af Wallaces værker), og deres hyppige optræden udpeger jagten på autenticitet som et afgørende element i det postironiske.

Udgangspunktet for denne jagt på autenticitet er og må være selvet, og i en vis forstand er selvet også målet for jagten. *The Corrections* handler dybest set om, hvordan man på denne side af årtusindskiftet kan genetablere og udvide det selv, som postmodernismen har gjort sit bedste for at udpege som en fiktion, og som fortsat eroderes under påvirkningerne fra konsumkulturen og massemedierne. Postironikernes litterære opdagelsesrejser søger med andre ord at kortlægge de klippeøer, der endnu udgør faste holdepunkter i postmodernitetens oprørte hav, for derigennem at bringe selvet til ære og værdighed igen.

Selvet har ellers oplevet en krank skæbne i de seneste 50 års litteratur. Hovedpersonen i Gaddis' *The Recognitions*, Wyatt Gwyon, er i begyndelsen af romanen ganske solid. Efterhånden som kunsthandsknerierne tager til, bliver hans konturer dog stadig mere udflydende. På et tidspunkt tager han navneforandring til Stephen – siden Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* den arketypiske kunstnerfigur – og til slut i romanen omtales han blot som 'han', navnløs og hjemløs. Endnu mere radikal er den opløsning, Tyrone Slothrop udsættes for i *Gravity's Rainbow*: Som Wyatt Gwyon starter han som en fuldt realiseret romanfigur, men efter at have gennemløbet en progression af stadig mere tegneserieagtige identiteter – inklusive *Rocketman* og grisehelten (!)

Plechazunga – opløses hovedpersonen Slothrop bogstaveligt talt i løbet af romanens sidste hundrede sider og spredes for alle vinde. Det er sådanne »skæbner«, postironikernes romanpersoner er oppe imod, og det kan derfor ikke undre, at forsøget på at genetablere selvet og forankre det i noget ureducerbart ligger postironikerne og deres skabninger meget på sinde.

Det er egentlig det samme begær efter autenticitet, der driver hovedpersonerne i Chuck Palahniuks *Fight Club* (1996): et ønske om at nå ned til en solid klippegrund under det postmoderne forbrugersamfunds blændværk. I *Fight Club* – Palahniuks roman såvel som David Finchers filmatisering – afslører denne søgen sig imidlertid som et ikke uproblematisk forehavende. Hovedpersonerne giver simpelt hen hinanden en omgang læsterlige klø. De grundlægger titlens fight club, og gennem denne klubs institutionaliserede slagsmål oplever de en smerte, en rå fysisk virkelighed, der ikke uden videre kan ophæves i postmoderne uvirkelighed.¹⁸⁷ Ud over slåskampenes implicitte opgør med konsumkulturens uvirkelighed iværksætter personerne i *Fight Club* også et mere direkte angreb på senkapitalismen i form af det såkaldte Project Mayhem. Deltagerne i dette projekt er alle forpligtede på at rette forskellige sabotageaktioner mod storkapitalen; sabotageaktioner der ofte giver mindelser om 60'ernes happening-kultur. I udgangspunktet måske harmløst nok, men efterhånden som romanen/filmen skrider frem, bliver det klart, at Project Mayhem afføder en fascistisk impuls hos medlemmerne: de klæder sig i sort og organiserer sig i et strengt hierarki, og i bund og grund ender de således med at reproducere de hierarkiske magtstrukturer, de oprindeligt satte sig i opposition til.

I *The Corrections* er begæret efter fast klippegrund ikke mindre påtrængende, men løsningsforslagene er meget mindre radikale og måske derfor meget mere overbevisende. Romanens primære eksponent for længslen efter den tabte virkelighed og for genetableringen af selvet er Lambert-familiens pater familias, Alfred. Ironisk nok er det Alfreds eget selv, der er romanens mest udryddelsestruede. Alfred har ellers altid været familiens klippefaste forankringspunkt; en stålsat familiefar af den gamle skole, der hver dag passede sit arbejde og skaffede mad på bordet, og som på trods af sin akavede og strenge tilgang til børneopdragelse elskede sine børn til hudløshed. Klippen er imidlertid under hastig erosion: Alfred er ramt af Parkinsonisme, og sygdommen nedbryder på uafvendelig vis hans arbejdsliv, hans familieliv, hans krop og hans sind. Franzen ekspliciterer den samtidige nedbrydning af disse forskellige sfærer gennem en metaforisk elaborering af

¹⁸⁷ Den samme problematiske 'løsning' på det moderne samfunds uvirkelighed finder vi allerede i Pynchons *Gravity's Rainbow*, hvor Brigadier Pudding ser masochismen som en vej ud af 2. Verdenskrigs bureaukratiske magtspil og tilbage til 1. Verdenskrigs mudrede materialitet. På et tidspunkt i romanen møder vi således denne tidligere så stolte officer med sin bare røv i vejret, i spændt forventning om det næste forløsende slag med spanskrøret: »his withered ass elevated for the cane, bound by nothing but his need for pain, for something real, something pure« (GR, 234). Selv de kanoniske postmodernister kunne altså få for meget uvirkelighed.

sygdommens natur og konsekvenser. Blandt andet sidestiller han den rationalistiske og kontrolfikserede Alfreds degenererende motorik med tabet af kontrol over familien:

His affliction offended his sense of ownership. These shaking hands belonged to nobody but him, and yet they refused to obey him. They were like bad children. Unreasoning two-year-olds in a tantrum of selfish misery. The more sternly he gave orders, the less they listened and the more miserable and out of control they got. He'd always been vulnerable to a child's recalcitrance and refusal to behave like an adult. Irresponsibility and undiscipline were the bane of his existence, and it was another instance of that Devil's logic that his own untimely affliction should consist of his body's refusal to obey him. (TC, 67)

Passagen giver et skræmmende godt billede af, hvordan det langsomme tab af motorisk kontrol må føles, og samtidig tegner den et kondenseret portræt af Alfreds personlighed, før han blev ramt af sygdommen. Alfred er i bogstaveligste forstand et ordensmenneske. Han har altid haft svært ved at forholde sig til det kaos og den irrationalitet, der sniger sig ind i selv den mest velorganiserede familie, når der er småbørn i billedet, og han har simpelt hen ikke kunnet begribe, hvorfor børnene dog ikke har kunnet undertrykke deres egne behov og opføre sig som anstændige voksne mennesker. Det var da det mindste, man kunne forlange!

Denne reaktion på småbørnenes irrationelle abekattestreger udpeger ikke blot Alfred som en noget distant og forkrampet familiefar: På et mere overordnet plan karakteriserer Alfreds trang til kontrol og hans generelle utilpashed ved irrationalitet ham som indbegrebet af de konforme amerikanske 50'ere,¹⁸⁸ og således som en af rationalitetens og kontrollens sidste forposter inden 60'erne og den formopløsende postmodernisme meldte deres ankomst. For Alfred er 60'erne den historiske og samfundsmæssige ækvivalent til irrationelle småbørn, og dette fra Alfreds synspunkt forfærdelige årti udgjorde det første skridt i den deroute, Amerika siden har begivet sig ud på. For mænd af Alfreds moralske støbning lider den amerikanske kultur i sig selv af parkinsonisme: Hukommelsen bliver kortere og kortere, de tidligere så faste holdepunkter smuldrer, og selv virkeligheden opløses for øjnene af os.

¹⁸⁸ Man kan med nogen ret hævde, at periodebetegnelsen »de konforme 50'ere« er en lidt letkøbt kliché, på linje med »de brølende 20'ere«. Årtiet var utvivlsomt lidt mere nuanceret end som så og frembragte jo bl.a. romaner som *Lolita* og *Naked Lunch*. Man kunne imidlertid hævde, at disse i høj grad ukonforme romaner netop var en reaktion på det omgivende konforme samfund, og et faktum er det, at årtiets omsiggribende kommunistforskrækkelse og McCarthyisme resulterede i en stramning af kontrollen over det enkelte individ og en øget angst for at skille sig ud fra mængden – en tendens, der blev problematiseret i samtidige bøger som C. Wright Mills' *The Power Elite* og Herbert Marcuses *One-dimensional Man*. Under alle omstændigheder er det ikke denne afhandlings mål at give et komplet og afbalanceret sociologisk overblik over 50'erne. Det vigtige i denne sammenhæng er populærkulturens og såmænd også finlitteraturens vedtagne billede af 50'erne som konforme. Dette billede finder man bl.a. i Todd Haynes' film *Far From Heaven* eller i Gary Ross' film *Pleasantville*, og det ligger i høj grad også til grund for *The Corrections*, hvilket signaleres allerede i valget af omslagsillustrationen: et herligt periodefoto af en smilende amerikansk kernefamilie, der på idyllisk vis er samlet om Thanksgiving-kalkunen. Fotografiet er en nærmest ikonisk repræsentation af opfattelsen af 50'erne som konforme.

Inden Alfreds kamp med sin egen parkinsonisme var hans drabeligste kamp en kamp for at holde fast på en eller anden virkelighed midt i de formopløsende tendenser, der belejrede samfundet fra alle sider. Da han endnu arbejdede for jernbanen (mere om det om lidt) lå han på sine mange forretningsrejser ofte vågen om natten af ren og skær rædsel for relativisme og virkelighedstab, og sagen sættes på spidsen i et flashback, hvor Alfred efter endnu en lang arbejdsdag og efter børnenes sengetid betragter resultatet af sønnen Garys ynkelige forsøg på at konstruere et miniature-fængsel af ispinde. I en af fængselscellerne får Alfred øje på et særligt kryptisk sammensurium af lim og træ:

And this, this here in the jail's largest room, this bollixed knot of semisoft glue and broken Popsicle sticks was a – doll's wheelbarrow? Miniature step stool?

Electric chair.

In a mind-altering haze of exhaustion Alfred knelt and examined it. He found himself susceptible to the poignancy of the chair's having been made – to the pathos of Gary's impulse to fashion an object and seek his father's approval – and more disturbingly to the impossibility of squaring this crude object with the precise mental picture of an electric chair that he had formed at the dinner table. Like an illogical woman in a dream who was both Enid and not Enid, the chair he'd pictured had been at once completely an electric chair and completely Popsicle sticks. It came to him now, more forcefully than ever, that maybe *every* »real« thing in the world was as shabbily protean, underneath, as this electric chair. Maybe his mind was even now doing to the seemingly real hardwood floor on which he knelt exactly what it had done, hours earlier, to the unseen chair. Maybe a floor became truly a floor only in his mental reconstruction of it. The floor's nature was to some extent inarguable, of course; the wood definitely existed and had measurable properties. But there was a *second* floor, the floor as mirrored in his head, and he worried that the beleaguered »reality« that he championed was not the reality of an actual floor in an actual bedroom but the reality of a floor in his head which was idealized and no more worthy, therefore, than one of Enid's silly fantasies.

The suspicion that everything was relative. That the »real« and »authentic« might not be simply doomed but fictive to begin with. That his feeling of righteousness, of uniquely championing the real, was just a feeling. These were the suspicions that had lain in ambush in all those motel rooms. These were the deep terrors beneath the flimsy beds. (TC, 274-75)

Relativismen væver sig ind i den ellers så overbeviste Alfreds tankespind i en sådan grad, at han mistænker den »virkelige« virkelighed for at være en ussel realitet, der slet ikke kan leve op til den mentale konstruktion af en solid og skinnende virkelighed, han bærer rundt på i hovedet, og som han tappert forsvare mod alskens skørlevned – i sandhed et slag under bælttestedet på en *diehard* rationalist og materialist.

Denne snak om virkelighed og sandhed er måske rent filosofisk lidt slap i koderne, men den hyppige invokering af det virkelige og det sande hos Wallace og Franzen udpeger ikke desto min-

dre problemkomplekset som et påtrængende anliggende for postironikerne. Der er en almen følelse af, at postmodernismens æstetiske eksperimenter repræsenterede et verdensfravendt virkelighedstab i litteraturen og i kulturen som sådan, og som et modtræk til uvirkeliggørelsen sætter postironikere igen den materielle og ureducerbare virkelighed på dagsordenen. Som vi allerede har set det hos David Foster Wallace, udstrækker postironikerne endog deres materielle tilgang til også at omfatte det menneskelige sind, og som sådan lægger de sig i samme spor som de seneste årtiers materialistiske kognitionsforskning. De menneskelige tankeprocesser er i bund og grund blot en serie kemiske processer og elektriske impulser, og med et tilstrækkeligt sofistikeret måleudstyr og nok regnekraft vil det i sidste ende være muligt at kortlægge disse processer; at få et indblik i menneskets allerhelligste og afsløre det som ren kemi.

Det er værd at påpege, at den konsekvente insisteren på sindets materialitet, som vi f.eks. ser i Edward Wilsons *Consilience*,¹⁸⁹ i sidste ende er ensbetydende med, at mennesket frarøves sin frie vilje. Hvis »[w]e are the sum total of our data, [...] just as we are the sum total of our chemical impulses«, som DeLillo hævder i *White Noise* (WN, 202), så levnes der ikke meget plads til vores egne frie valg og fravalg i tilværelsen. Tony Tanner udpeger i *City of Words* et gennemgående tema i amerikansk efterkrigslitteratur:

I shall try to show that there is an abiding dream in American literature that an unpatterned, unconditioned life is possible, in which your movements and stillnesses, choices and repudiations are all your own; and that there is also an abiding American dread that someone else is patterning your life, that there are all sorts of invisible plots afoot to rob you of your autonomy of thought and action, that conditioning is ubiquitous. [...] The possible nightmare of being totally controlled by unseen agencies and powers is never far away in contemporary American fiction. (*City of Words*, s. 15-16)

Megen postmoderne, og for den sags skyld også realistisk, litteratur handlede i forlængelse af denne frygt om hovedpersonernes forsøg på at undslippe disse »invisible plots«. Den postironiske fokusering på sindets materialitet har imidlertid gjort denne flugt sværere end nogensinde. Hvor de usynlige plots, der kontrollerede vores handlinger, kom *udefra* i størstedelen af den postmodernistiske litteratur og således med lidt snilde kunne undviges, er kontrolinstanserne med materialiseringen af vores tankeprocesser flyttet *indenfor*. De kemiske og elektriske impulser, der konstituerer vores bevidsthed, og som vi ikke kan undslippe, bliver således i en vis forstand vores nye fængsel. Franzen selv er også bevidst om uforeneligheden af ideen om mennesket som en avance-

¹⁸⁹ Wilson forsøger i sin bog at samle de forskellige videnskabsgrene under én positivistisk kappe, og han argumenterer blandt andet for, at det menneskelige sind gennem årtusinder er blevet forprogrammeret til at få større nydelse ud af bestemte grader af kompleksitet. I dét perspektiv er visse billeder objektivt set smukkere end andre – det er ren matematik!

ret biologisk maskine og ideen om menneskets frie valg. I romanens epilog iscenesætter han således en diskussion mellem Enid og veninden Bea om en berømt lesbisk skuespillerinde:

»She's a *terrible* role model for young people,« Bea said. »I think if you make an evil choice in your life, the least you can do is not brag about it. Especially when they have all these new programs that can help people like that.«

Enid, who was Bea's partner for that rubber¹⁹⁰ and was already annoyed by Bea's failure to respond to an opening two-bid, mildly commented that she didn't think »gays« could help being »gay.«

»Oh, no, it's definitely a choice,« Bea said. »It's a weakness and it starts in adolescence. There's no question about that. All the experts agree.« (TC, 564-65)

Sympatien i citatet ligger uden tvivl ved den lavmælte Enid, og selv om Franzen ikke automatisk forfalder til det letkøbte greb at give de sympatiske karakterer i romanen sine egne synspunkter, så må man nok konstatere, at han i dette tilfælde ikke er enig med den homofobiske Bea. Nogle gange foretager vores biologi valget for os og sætter spørgsmålstegn ved, hvor fri vores vilje egentlig er.

Også i Alfreds tilfælde har biologien valgt for ham – et grusomt valg, der langsomt eroderer hans nervesystem. Det er ganske vist et centralt postironisk projekt at genetablere selvet i litteraturen, men *The Corrections* i almindelighed og Alfred i særdeleshed viser med al tydelighed, at dette genetablerede selv ikke betragtes som en ubetinget positiv størrelse. Kroppens materiale svigter materialisten Alfred, og kroppen og selvet bliver for ham et fængsel, der afskærmer ham fra omverdenen. Allerede tidligere i romanen omtaler Chip selvet som en slags fængsel (TC, 135), og denne sidestilling dramatiseres i den ubønhørlige skildring af, hvorledes Alfreds parkinsonisme gradvist isolerer ham fra arbejdet, vennerne og til slut familien. Selvet er for postironikerne en nødvendig platform for vores afsøgning af omverdenen, men det er netop som platform – som solidt udgangspunkt for vores kontakt med verden – at det har sin værdi. Når platformen, som i Alfreds tilfælde, bliver alt, hvad der er, afslører den sit potentiale som fængsel.

Genetableringen af selvet er altså for postironikerne en forudsætning for atter at bringe os i kontakt med den virkelighed, postmodernismen har eroderet, men samtidig erkender de et universelt ønske om at bryde ud af selvets rammer. Dette udbrudsforsøg kan antage forskellige former. Én af de muligheder, romanen fremhæver (men ikke sympatiserer med) er brugen af stoffer. Chip reflekterer på et tidspunkt over denne måde at flygte på: »What made drugs perpetually so sexy was the opportunity to be other. Years after he'd figured out that pot only made him paranoid and sleepless, he still got hard-ons at the thought of smoking it. Still lusted for that jailbreak« (TC, 117). Senere i romanen, mens Enid og Alfred er på krydstogt sammen, udskriver en samvit-

¹⁹⁰ Nej, de to veninder leger ikke en eller andet avanceret sex-leg, der involverer gummi – de spiller blot bridge.

tighedsløs læge stoffet Aslan til den socialt hæmmede og skamfulde Enid. Stoffet – der er identisk med det såkaldte Mexican A, som Chip tidligere i romanen tager for at smide alle hæmninger under sex – har den mirakuløse effekt, at det fjerner brugerens skamfølelse, og for Enid, der midt i krydstogtets parade af sunde, glamourøse passagerer skammer sig over sin syge mand, er det lige hvad hun har brug for. Vi møder hende med en frisk forsyning Aslan i lommen: »After the nightmare of the previous day and nights she again had a concrete thing to look forward to; and how sweet the optimism of the person carrying a newly scored drug that she believed would change her head; how universal the craving to escape the givens of the self« (TC, 324). Mor og søn har altså det til fælles, at de længes ud af deres eget selv, og de ser begge stoffer som en mulig udvej.

En anden udvej, der er mere lovlig og heldigvis også mere udbredt, er slet og ret *kommunikation*. Vi har tidligere i kapitlet set, hvordan postironikerne konciperer deres kunst som en kommunikation mellem forfatter og læser, og hvordan denne kommunikation udgør en udvej ud af den ensomhed, multimediesamfundet paradoksalt nok sætter. Det er værd at bemærke, at postironikernes fokus på kommunikation ikke blot begrænser sig til det relativt abstrakte syn på teksten som en kommunikationskanal mellem læser og forfatter, men også udstrækker sig til en interesse for den dag-til-dag-kommunikation mellem kolleger, venner, familiemedlemmer osv., der er en forudsætning for, at vi overhovedet kan fungere i hverdagens sociale sammenhænge. Kommunikationen med andre individer er i alle tilfælde en vej ud over selvets rampe, og som sådan er den et altafgørende fokuspunkt for postironikerne.

Af samme grund er *fejlslagen kommunikation* et gennemgående skrækscenarium i de postironiske romaner. Hal kan ikke kommunikere med optagelsespanelet i begyndelsen af *Infinite Jest* og bliver følgelig indlagt på et psykiatrisk hospital. Moren i Rick Moodys *Purple America* lider af fremskreden sklerose, og også hun er ude af stand til at gøre sig forståelig for omverdenen. Hendes søn, Hex, har ligeledes problemer med kommunikationen, idet han stammer ganske forfærdeligt, og man kan forestille sig, hvordan en samtale mellem mor og søn har alle odds imod sig. Og i *The Corrections* er det Alfred, der støt og roligt frarøves sin evne til at kommunikere. Ironisk nok arbejdede han netop i sine sidste år for jernbaneselskabet Midland Pacific Railroad med kommunikation: Han havde ansvaret for at etablere et nyt kommunikationsnetværk – nærmere bestemt for at føre milevis af kobbertråd langs jernbaneskinneerne – men da Midpac overtages af the Orfic Group, demonteres hans omhyggelige arbejde hurtigt. Midpacs regionale ruter nedlægges, og hele det kommunikationsnetværk, Alfred møjsommeligt har forestået, pilles ned i løbet af få uger.

Hvis ikke parallellen mellem demonteringen af Midpacs kommunikationsnetværk og degenereringen af Alfreds nervesystem er tydelig nok på baggrund af ovenstående referat, så ekspliciterer Franzen den elskværdigt for den skødesløse læser. Den systematiske Alfred læser i begyndelsen forskellige brochurer og bøger om sin egen sygdom i et forgæves forsøg på at afvende det

uundgåelige, men i erkendelse af sin deroute er der efterhånden passager i bøgerne, han bevidst springer over:

There were chapters in Hedgpeth's booklets that even Alfred, fatalist and man of discipline that he was, couldn't bring himself to read. Chapters devoted to the problems of swallowing; to the late torments of the tongue; to the final breakdown of the signal system...

The betrayal had begun in Signals. (TC, 68)

...og herefter følger historien om Alfreds arbejde med Midpacs kommunikationsnetværk. Nedrivningen af milevis af kobbertråd afspejler sig i nedbrydningen af Alfreds neurale netværk, og begge dele resulterer i kommunikationssammenbrud. Alfreds kontakt med omverdenen går fløjten i takt med at hans selv eroderes, og da han i slutningen af romanen opgiver kampen og dør i sin hospitalsseng, er det en lettelse både for ham selv og for resten af familien, ikke mindst for Enid, der i Alfreds sidste leveår havde været lige så meget en slave af hans sygdom som ham selv.

Også Enid søger det virkelige og det sande, men for hende er den eftertragtede »virkelighed« noget mere håndgribelig og jordnær end Alfreds bagstræberiske længsel tilbage til tiden før postmodernismens relativisme. Hvor Alfred længtes efter en abstrakt, ja nærmest æterisk, virkelighed, der som en slags overordnet sfære kunne udgøre et refugium fra postmodernitetens hedonistiske løssluppenhed (som han så den), så søger Enid sin virkelighed og sin sandhed i det nære, i samværet med familien. På sin vis er Enids familiefølelse en primus motor for hele romanen, for hvis *The Corrections* kan siges at have et overordnet plot, så er det fortællingen om, hvordan Enid med møje og besvær får samlet familien til en sidste jul i St. Jude. Enid er med sin insisterende og ikke så lidt irriterende monomaniske optagethed af julesammenkomsten den centrifugale kraft, der i sidste ende får de divergerende plotlinjer til at konvergere for en kort stund om familiens middagsbord, og selv om sammenkomsten er noget af et antiklimaks – Chip kommer for sent, Gary skælder ud og Alfred er uden kontakt med virkeligheden – så repræsenterer den dog for Enid en slags forløsning; en i det mindste formel opfyldelse af hendes største ønske.

Selv om Enid spiller en rolle som Lambert-familiens midtpunkt, som den skrøbelige tovholder, der mod alle odds formår at samle familien i hjemmet til en sidste jul, er hun langt fra nogen ideel moderskikkelse. Hendes kærlighed til børnene er krydret med lige dele ærgerrighed og nævenyttighed, og hendes forsøg på at samle dem foregår via ufine manipulationer og emotionel afpresning. Hun er ambitiøs på børnenes vegne, men hendes ambitioner stemmer sjældent overens med børnenes egne, og hun har således svært ved at begribe, hvorfor Chip og Denise spilder deres talenter på hhv. en universitets- og en kokkekarriere – hvordan får de dog ikke nogle *rigtige* jobs, som bankmanden og storebroren Gary?

I modsætning til børnene og børnebørnene, der ønsker at skille sig ud fra mængden, er Enids største frygt netop at skille sig ud fra naboerne og vennerne. Hun har et forkrøblende mindre-værds kompleks i forhold til sin sociale omgangskreds: »She felt that she and Al were the only intelligent people of her generation who had managed not to become rich« (TC, 312), og som en forsvarsmekanisme mod sin evige skamfølelse (»Her shame was crippling and atrocious«, TC, 467) har hun udviklet en effektiv forsvarsmekanisme, en evne til ikke at se realiteterne i øjnene, der er pinefuld for hendes børn: »At a certain point Enid's capacity for fantasy became physically painful to Gary« (TC, 492). Hun omgås således sandheden på en yderst kreativ måde, når hun er sammen med – og gerne vil imponere – vennerne, og Chips ulønnede skribenttjans for *Warren Street Journal: A Monthly of the Transgressive Arts* bliver til en højtbetalt stilling for *Wall Street Journal*, når Enid skal prale af sønnens bedrifter (Chip lider også selv under en god dosis skamfølelse, og han gør ikke noget for at rette op på morens »misforståelse«).

Enids indskrænkede tilværelse er altså i høj grad præget af hykleri, selvbedrag, smålighed og falskhed, men alligevel holder man af hende. Franzen formår at forlene skildringen af hende med en dyb og vedkommende patos, og man forstår, at hendes usympatiske karaktertræk bunder i en lammende frygt for ensomhed. Og midt i al hykleriet og forstillelsen rummer Enid en ureducerbar kerne af noget virkeligt, noget sandt. Under det luksuriøse krydstogt med Alfred spekulerer Enid i et sjældent øjeblik af selverkendelse på, hvordan hun *virkelig* har det med sin evige misundelse i forhold til den kultiverede rigdom i hendes omgangskreds:

The Astors and the Vanderbilts, their pleasure domes and money: she was sick of it. Sick of envying, sick of herself. She didn't understand antiques or architecture, she couldn't draw like Sylvia, she didn't read like Ted, she had few interests and no expertise. A capacity for love was the only true thing she'd ever had. (TC, 315)

Evnen til at elske – sin mand og sine børn – er altså det eneste autentiske i Enids tilværelse, og da familien på dette tidspunkt i romanen ser ud til at blive svær at samle igen, er det ikke så underligt, at Enid under krydstogtet tyr til vindundermedikamentet Aslan, der udgør en flugt fra hendes miserable og skamfulde selv og tillader hende at føle sig lige så god som sine medpassagerer. Det er dog i længden ikke et holdbart alternativ – recepter har det med at udløbe, og hvert nyt indkøb af stoffet har det med at lede til øjeblikke af fornyet selvransagelse – og i sidste ende vælger Enid at opgive sin kemiske flugt fra selvet, for i stedet at søge forløsning i *the real thing*. Den tyranniske Gary har fortørnet smidt Enids sidste Aslan-piller ud, men i misforstået og naiv godhed har Denise fundet dem frem fra affaldet igen og lagt dem i morens pakkekalender. Hun gør diskret Enid opmærksom på sin 'gave' til hende, og Enid finder dem frem fra kalenderens sidste lomme:

Enid set the pills on the counter, took two steps away from them, and frowned at them severely. »I'm sure whoever put these there meant well,« she said. »But I don't want them in my house.«

»That's probably a good idea.«

»I want the real thing or I don't want anything.«

With her right hand Enid herded the pills into her left hand. She dumped them into the garbage grinder, turned on water, and ground them up.

»What's the real thing?« Denise said when the noise subsided.

»I want us all together for one last Christmas.«

(TC, 529-30)

I denne lille, intime scene, der giver en helt bogstavelig mening til genrebetegnelsen 'køkkenvask-realisme', træder Enid endelig i karakter. I stedet for en kemisk induceret lykkefølelse vælger hun at tage afsæt i sin eneste »true thing« – sin evne til at elske – og betro sin lykke til »the real thing«: en sidste jul sammen med familien.

Blodets skrøbelige bånd som et værn mod det omgivende samfunds seismiske rystelser... der er en betragtelig patos i Enids valg, for ikke at sige banalitet, men vi husker på, at netop *banaliteten* er en bærende faktor i det postironiske opgør med postmodernismen. Enids valg er i bund og grund banalt og himmelråbende sentimentalt, men Franzen går planken ud med hende og risikerer ligesom Wallace de himmelvendte øjne og den blaserte hånlatter fra den kyniske postmoderne læser, der er vant til mere spektakulære og flamboyante romanpersoner. Enids overlevelsesstrategi midt i de uoverskuelige systemer, der konstituerer det postmoderne samfund, adskiller sig således milevidt fra den indædte modstand, vi finder i mange postmodernistiske romaner. Hun grundlægger ikke en *counterforce*, der på subversiv vis tæsker løs på hinanden med gigantiske skummipikke eller pisser på bordet midt under et bestyrelsesmøde (*Gravity's Rainbow*), og hun deserterer ikke fra det hele i en gul gummibåd med kurs mod Sverige, med en luders lillesøster på slæb (*Catch-22*). Hendes modstand mod det uoverskuelige samfund er passiv, og hendes »oprørske« gestus består i at vende sig indad, mod det nære og velkendte, mod familiens trygge skød. Det er ikke meget, men det må være nok – det er hvad hun har. I den forstand udtrykker hun den bevægelse, Franzen på et overordnet plan foretager med *The Corrections*, og som han allerede fremlagde i »Perchance to Dream«, hvor han udtrykte »my desire to write about the things closest to me, to lose myself in the characters and locales I loved« (PtD, 54).

Familiefølelse, intimitet, loyalitet og kærlighed sættes altså igen på dagsordenen af postironikerne som de centripetale kræfter, der knytter de små humane modsystemer sammen og skærmer dem mod det centrifugale, multimediale forbrugersamfund. Lambert-familien er ganske vist skrøbelig og dysfunktionel, men den er samtidig et depot for det sande og det virkelige, og et værn mod senkapitalismens inhumane storme.

The Corrections selv er netop også tænkt som et depot for det sande og virkelige, og som et værn mod og en modarbejdelse af de forfladigende massemedier. Romanen er Franzens forsøg på at skabe noget sandt midt i den falskhed, der omgiver os, og som sådan er den hans hidtil vægtigste indlæg i det intermediale opgør, postironikerne prøver at foretage sideløbende med deres intra-mediale opgør med den postmodernistiske litteratur.

Det er svært at sige, hvilket af de to opgør, postironikerne finder mest påtrængende, men når man læser Wallaces og Franzens dagsordensættende essays, kunne man fristes til at konkludere, at det er det intermediale opgør, der ligger dem mest på sinde. De to forfattere kredser konstant om de visuelle mediers degenererende effekt på moderne bogkultur, og de ser begge forfatteren og læseren som en truet art. En af de største trusler mod den seriøse forfatter er ifølge Wallace og Franzen de forventninger om gnidningsløs underholdning, massemedierne sætter hos publikum. Refrænet i Nirvanas generationsmanifest »Smells Like Teen Spirit«:

Here we are now, entertain us...

...kan på mange måder siges at udgøre et motto for den generation af læsere, Wallace og Franzen er så bekymrede for. I »Perchance to Dream« hævder Franzen om de elektroniske massemedier, at »they are changing both our expectations of entertainment (the book must bring something to us, rather than our bringing something to the book) and the very content of that entertainment« (PtD, 43). Og i *The Corrections* udbygger Franzen sin bekymrede kritik. På et tidspunkt i romanen spekulerer Chip over forskellene på Litauen og USA, og han når frem til, at hvor Litauens magtapparat undertrykker masserne på god gammeldags facon, med vold, så foregår USA's undertrykkelse af masserne på en mere subtil, men ikke mindre effektiv, måde: »in America the wealthy few subdued the unwealthy many by means of mind-numbing and soul-killing entertainments« (TC, 444), og få sider senere identificerer fortælleren, hvad han kalder en »American path-of-least-resistance quest for pleasure« (TC, 448).

Den samme pointe går igen hos David Foster Wallace, både i den lange diskussion i *Infinite Jest* mellem terroristen Marathe og den amerikanske regeringsagent Steeply, og – i en mere selvbiografisk modus – i essayet »A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again«. Dette essay, som Wallace skrev for det allestedsnærværende *Harper's Magazine* handler om Wallaces oplevelser på krydstogtskibet Zenith (som han i essayet omdøber til Nadir). Inden afrejsen gennemlæser Wallace skeptisk reklamematerialet for krydstogtet, og han hæfter sig ved, hvor meget sjov og ballade brochurerne lover passagererne: »The ads promise that you will be able – finally, for once – truly to

relax and have a good time, because you will *have no choice* but to have a good time« (Wallace 1997, s. 267 – Wallaces kursivering).

I en kultur, hvor det at have det sjovt og blive underholdt ikke bare er en rettighed men en pligt, står forfatteren over for en monumental udfordring, som han nødvendigvis må forholde sig til på den ene eller den anden måde. Den på én gang underholdende og seriøse *The Corrections* er Franzens praktiske løsningsforslag på problemet, og i essayet »Mr. Difficult« reflekterer han nærmere over rationalet bag romanens forening af det underholdende og det krævende. Dette essay supplerer »Perchance to Dream« på glimrende vis. De to essays står som en slags poetologiske bogstøtter om Franzens tredje roman, og en diskussion af dets vigtigste pointer vil derfor være på sin plads.

2.2.5. Hvort svært kan det være (og hvor svært skal det være)?

Hvor Jonathan Franzen i »Perchance to Dream« primært koncentrerer sig om romanens rolle og fremtid i det intermediale opgør – forholdet til massemedierne – retter han i »Mr. Difficult« opmærksomheden mod det intramediale opgør med den postmodernistiske litteratur, med Gaddis som hovedeksempel.

Essayet tager – som så mange andre gange hos postironikerne – afsæt i noget selvbiografisk: i dette tilfælde et vredt brev fra en frustreret læser af *The Corrections*. Brevet fra Mrs. M– fra Maryland kritiserer i utvetydige vendinger Franzen for en overdreven brug af »fancy words and phrases«, og det spørger efterfølgende, hvem Franzen egentlig skriver for? I hvert fald ikke for Mrs. M– der på baggrund af Franzens lix-tal kalder ham »a pompous snob, and a real ass-hole.« Brevet (som Franzen meget vel kan have opfundet til lejligheden) leder ham til at reflektere over, hvordan fiktion skal forholde sig til sit publikum, og han finder frem til, at han er tiltrukket af to vidt forskellige modeller for dette forhold:

In one model, which was championed by Flaubert, the best novels are great works of art, the people who manage to write them deserve extraordinary credit, and if the average reader rejects the work it's because the average reader is a philistine; the value of any novel, even a mediocre one, exists independent of how many are able to appreciate it. We can call this the Status model. It invites a discourse of genius and art-historical importance.

In the opposing model, a novel represents a compact between the writer and the reader, with the writer providing words out of which the reader creates a pleasurable experience. Writing thus entails a balancing of self-expression and communication within a group, whether the group consists of *Finnegans Wake* enthusiasts or fans of Barbara Cartland. Every writer is first a member of a community of readers, and the deepest purpose of reading and writing fiction is to sustain a sense of connectedness, to resist existential loneliness;

and so a novel deserves a reader's attention only as long as the author sustains the reader's trust. This is the Contract model. The discourse here is one of pleasure and connection.¹⁹¹

Franzen opstiller altså en skelnen mellem en Status- og en Kontrakt-model, og på baggrund af den foregående analyse af *The Corrections* samt den slet skjulte værdiladning i citatet ovenfor er det ikke svært at gætte, hvor hans sympati ligger. På trods af påstanden om, at han er tiltrukket af begge modeller, former essayet sig som én lang undsigelse af Status-modellen; en undsigelse, der indimellem antager karakter af Franzens bekendelser af ungdommens synder og hovmod, og indimellem bare fremstår som et temmelig perfidt angreb på postmodernismen i almindelighed og Gaddis i særdeleshed.

Det skal retfærdigvis siges, at Franzen ikke mener, distinktionen mellem Status og Kontrakt giver mening i alle tilfælde. Han nævner selv romaner som *Pride and Prejudice* og *The House of Mirth* og siger, at »you call them art, I call them entertainment, we both turn the pages« (Mr. D., 100). De to forskellige modeller bliver først for alvor interessante, når talen falder på vanskelig, svært tilgængelig litteratur (sådan som en stor del af modernismens og postmodernismens hovedværker, fra *Ulysses*, over *The Recognitions* og til *Gravity's Rainbow* kan siges at være). For hvad signalerer sværhed egentlig? »From a Status perspective, difficulty tends to signal excellence; it suggests that the novel's author has disdained cheap compromise and stayed true to an artistic vision«, anfører Franzen (Mr. D., 100), og han vier resten af essayet til at dekonstruere denne ækvivalering af sværhed med kunstnerisk integritet og talent.

Denne dekonstruktion antager som nævnt indimellem karakter af en art »bekendelse« fra Franzens side. Han skriver, at han i bund og grund er »a contract kind of person« (Mr. D., 100), og han anfører, ikke uden en vis stolthed, at det trods talrige forsøg aldrig er lykkedes ham at kæmpe sig igennem romaner som *Don Quixote*, *Moby-Dick*, *På sporet af den tabte tid* og *Mason & Dixon*.¹⁹² Endvidere »indrømmer« han, at den postmoderne kanon af hvide mænd, han i lighed med alle andre nydimmede og selvbevidste »skinny young man in scary glasses and thrift-store clothes« (Mr. D., 103) hipt prøvede at beundre og efterligne – Pynchon, DeLillo, Heller, Coover, Gaddis, Gass, Burroughs, Barth, Hannah, Hawkes, McElroy og Elkin – faktisk aldrig rigtig gav ham den store fornøjelse som læser:

I didn't particularly like the writers in my modern canon. [...] Bellow and Beattie, not to mention Dickens and Conrad and Brontë and Dostoevsky and Christina Stead, were the writers I actually, unhiply enjoyed reading. If Coover's *The Public Burning* and Pynchon's *The Crying of Lot 49* moved me, it was mainly because I loved Coover's character Richard Nixon and Pyn-

¹⁹¹ »Mr. Difficult«, herefter Mr. D., s. 100.

¹⁹² Og hermed er bl.a. verdenslitteraturens første roman placeret i Status-lejren.

chon's Oedipa Maas. But postmodern fiction wasn't supposed to be about sympathetic characters. Characters, properly speaking, weren't even supposed to exist. Characters were feeble, suspect constructs, like the author himself, like the human soul. Nevertheless, to my shame, I seemed to need them. (Mr. D., 103)

Franzen er en dygtig og snu retoriker, og det kræver et indgående kendskab til hans forfatterskab at vide, at hans »skamfulde« erkendelse af at have brug for noget så gammeldags som troværdige romanpersoner i virkeligheden bunder i en indtrængende tro på, at han med sin karakterdrevne *The Corrections* har fundet litteraturens svar på De Visers Sten. Bemærk i øvrigt, hvordan Franzen først bundter en række meget forskellige postmoderne forfattere sammen under én hat – Statuslitteraturens hat – og hvordan han derefter uden yderligere belæg konstaterer, at sympatiske og realistiske romanpersoner er uforenelige med hele den postmodernistiske tankegang. Når han glimtvis kan lide en postmoderne roman som *The Crying of Lot 49*, er det *på trods af* dens postmodernisme, og fordi den uafvidende demonstrerer fællestræk med Franzens realistiske helte, med Dickens og med Bellow. Franzen har en klar forestilling om, hvad postmodernismen er, og når centrale postmoderne romaner ikke harmonerer med denne forestilling, så er det ikke forestillingen, der er noget galt med; nej, så er det bare postmodernisterne, der for en stund bevæger sig uden for postmodernismens æstetiske zone.

Det lykkes altså Franzen på forbløffende få sider at opstille en skelnen mellem en selvfed Status-litteratur og en kommunikativ, udadvendt Kontrakt-litteratur, og gennem et kærligt-kritisk tilbageblik på den falske fascination, han som ung og usikker forfatterspire ihærdigt prøvede at føle for de selvfede postmodernister, udpeger han over én kam postmodernismen som Statuslitteratur; som en distanceblændende bevægelse, der ikke havde brug for læsere, og som dyrkede sværhed for sværhedens egen skyld (og selvfølgelig for den litterære anerkendelse, der fulgte med det at have skrevet et utilgængeligt værk).

Franzens primære eksempel på denne generelle postmoderne tendens er titlens Mr. Difficult: William Gaddis. Franzen fortæller, hvordan han mod alle odds kæmpede sig igennem Gaddis' 956 sider lange debut, *The Recognitions*, og han anfører denne bedrift som et bevis for, at Gaddis ikke altid har været en rendyrket Status-forfatter. Med Gaddis' anden roman, *JR*, begynder det imidlertid at gå galt – i hvert fald for Jonathan Franzen, der efter en ihærdig indsats måtte give op på side 469, godt halvvejs i romanen: »In Status terms, I'd simply failed as a reader. But I did have Contract on my side. I'd given the book weeks of evening reading, it still wasn't working for me, and now I was eager to read shorter, warmer books« (Mr. D., 104). Med sin kompromisløse reproduktion af kapitalismens brutale brudte tale er *JR* ganske simpelt for uigennemtrængelig for Franzen, og – hævder Franzen pr. implikation – for enhver læser, der gerne vil kommunikere lidt med en god bog. Og selv en læser som undertegnede, der *har* læst hele *JR*, og som betragter Gaddis som en

stor og væsentlig forfatter, må give Franzen ret i, at Gaddis i *JR* synes at glemme både læseren og sig selv i et modigt/dumdrigt forsøg på at gå planken ud.

Med en lidt problematisk biografisk argumentation tilskriver Franzen meget af *JRs* sværhed den skuffelse, Gaddis måtte have følt, da *The Recognitions* i 1955 blev slagtet af kritikerne. Og receptionen af *The Recognitions* er da vitterlig også et af de sorteste øjeblikke i amerikansk anmelderi, siden Melville i midten af 1800-tallet blev erklæret for klinisk sindssyg, da han formastede sig til at udgive *Moby-Dick*.¹⁹³ Den uformående og uforstående reception af romanen udløste en 20 år lang skrivepause, hvor Gaddis tog sit karrierevalg op til revision, men da han i 1975 vendte tilbage med *JR*, var han ifølge Franzen mere bitter og arrogant end nogen sinde. Franzen hævder, at Gaddis nærede et indtrængende håb om, at hans marginale debutroman blev anerkendt og fejret af mainstream-kulturen, og at den tavshed, der efterfølgende mødte romanen, uundgåeligt resulterede i Gaddis' bitterhed:

Nurturing the hope that your marginal novel will be celebrated by the mainstream [...] is a ritual way of insuring disappointment, [...] of remaining, at heart, an angry young man. In the four decades following the publication of *The Recognitions*, Gaddis's work grew angrier and angrier. It's a signature paradox of literary postmodernism: the writer whose least angry work was written first. (Mr. D., 106)

Det er mildest talt en problematisk måde at argumentere på, Franzen benytter sig af her, ikke mindst fordi den øjensynlige årsag til Gaddis' vrede – mainstreamkulturens manglende interesse for hans roman – allerede er forudsagt i *The Recognitions* selv og således næppe kan komme som den store overraskelse for Gaddis. I debutromanen klandres en forfatter ved navn »Willie« således for at skrive »for a very small audience«. En anden af romanpersonerne, komponisten Stanley, har ligeledes skabt et svært kunstværk, og *The Recognitions* slutter med, at Stanley uropfører sit vanskelige orgelstykke i en faldefærdig italiensk kirke. Præsten advarer ham på italiensk mod at bruge bassen, men Stanley forstår ikke advarslen og bruger ufortrødent de dybe toner, der er så nødvendige for hans værk. Kirken styrter følgelig sammen og dræber den kompromisløse kunstner på stedet: »He was the only person caught in the collapse, and afterward, most of his work was recovered too, and it is still spoken of, when it is noted, with high regard, though seldom played« (*The Recognitions*, 956).

»Spoken of [...] with high regard, though seldom played«... Det er om noget en rammende beskrivelse af romanens skæbne i receptionen af amerikansk efterkrigslitteratur, der ofte ærbødigt

¹⁹³ En af *The Recognitions'* mest ihærdige tidlige fans, Jack Green, dokumenterede i en serie samtidige artikler med det sigende navn »fire the bastards!« 1-3 den store mængde misforståelser, fordomme og almindeligt idioti, der prægede receptionen af Gaddis' debutroman. Artiklerne blev oprindeligt udgivet i undergrundsavisen *newspaper*, men er siden blevet genoptrykt af forlaget Dalkey Archive.

invokerer *The Recognitions* som en forløber for den postmoderne roman,¹⁹⁴ men i øvrigt langt fra tildeler den samme opmærksomhed som f.eks. Pynchon eller DeLillo. Gaddis vidste mere end nogen, at han skrev »for a very small audience«, og selv om Franzen således har ret i sin beskrivelse af *The Recognitions* som en marginal roman i forhold til mainstream, er hans fremmaning af Gaddis' hemmelige ønske om at blive accepteret af mainstream-kulturen straks mere tvivlsom. En mand, der som Gaddis kaldte Pulitzer-prisen for »the ultimate seal of mediocrity«¹⁹⁵ og i øvrigt brugte megen energi på at nedgøre den dumhed, han fandt overalt i mainstream-Amerika, havde vel næppe nogen hemmelig drøm om at blive accepteret af netop denne mainstream.

Franzens forsøg på at springe over det argumentatoriske gærde, hvor det er lavest, må imidlertid ses i lyset af, at han har travlt med at nå frem til sit hovedærinde i essayet: ikke et angreb på Gaddis som sådan, men på postmodernismen i det hele taget. Gaddis er først og fremmest den trædesten, Franzen benytter sig af for at komme frem til det egentlige mål for sit angreb. I sin iver efter at nå frem til sin sønderlemmende kritik af postmodernismen, forsømmer Franzen imidlertid den saglige bevisførelse, der kunne have gjort hans pointer stærkere, og med essayets afsæt i Franzens eget og Gaddis' liv forlader Franzen sig i stedet på en dobbelt biografisk »bevisførelse«. Essayet er ganske vist i udgangspunktet en subjektiv og jeg-centreret form, og Franzens måde at argumentere på må i en vis udstrækning tilskrives den genre, han skriver i. Problemet er bare, at den vurdering af postmodernismen, han når frem til, foregiver at være af saglig og akademisk art, og den objektive konklusion skurrer derfor ikke så lidt i forhold til den foregående subjektive argumentation. Essayets argumentationskæde kan i det store og hele koges ned til følgende (ganske vist lettere parodiske) syllogisme: »Gaddis er en bitter mand (og han er postmodernist), og jeg selv – der ellers har gået på universitetet og det hele – gider ikke læse hans romaner hele vejen igennem. Derfor er postmodernismen dum, og der må nye boller på suppen (som jeg i al beskedenhed kan levere)«.

Franzens argumentation hviler på flere uudtalte præmisser, som det er forholdsvis let at blotlægge og problematisere. For det første betegner Franzen uden videre Gaddis som postmodernist, hvilket langt fra er nogen vedtaget pointe i receptionen. Gaddis betegnes f.eks. lige så ofte som den sidste store modernist, og indimellem betragtes han som en tærskelforfatter, der udgør bindeleddet mellem modernismen og postmodernismen. Desuden udnævnes Gaddis ikke bare til

¹⁹⁴ Typisk er Malcolm Bradburys respektfulde dom over romanen: »it gradually came to appear as one of the main starting-places of a new direction in contemporary American experiment in fiction, and can have clear claim to have influenced the development of the post-psychological and technological novel as it evolved over the following decades, opening the pathway toward writers like Thomas Pynchon and the fiction of our latter-day historical labyrinth« (Bradbury 1992, 249). Et flot skudsmål, men det er også alt, Bradbury gør ud af romanen i sin fine gennemgang af den moderne amerikanske roman. Romanen vurderes sjældent på egne præmisser og betragtes i stedet som en forløber for Pynchon, og forholdet mellem Gaddis og Pynchon er et glimrende eksempel på, at visse forfattere skaber deres egne forgængere.

¹⁹⁵ *Agape Agape*, s. 60.

postmodernist af Franzen: han gøres til *repræsentativ* for hele postmodernismen, og Franzens afskrivning af postmodernismen tager således afsæt i (og er i bund og grund identisk med) hans afskrivning af Gaddis. Endelig opererer Franzen med en klart afgrænset (men ikke underbygget) opfattelse af, hvad postmodernismen egentlig repræsenterede: social kritik, flade karakterer, bitter ironi, sværhed, arrogance, umenneskelig kulde etc. Hvis en postmoderne roman glimtvis bevæger sig uden for disse parametre, så bevæger den sig ifølge Franzen også uden for den postmodernisme, han har så klart et billede af, og som han sammenfatter i sin beskrivelse af »the postmodern program« som »the notion of formal experimentation as an act of resistance« (Mr. D., 108).

Franzen en dygtig og snu retoriker, og hans affejning af postmodernismen gennem Gaddis og Gaddis' akademiske tilbedere tager da også udgangspunkt i nogle citater, der på en kun alt for tydelig vis udtrykker de unoder, postmodernismen som regel bliver kritiseret for. Joseph Tabbi citeres således for følgende udsagn om Gaddis' læsere:

Gaddis' audience has been limited in part because readers trained on nineteenth-century realism miss in his work those signs and conventional symptoms by which characters may be recognized, too readily, as rounded and whole. Such conventional characters are agents within a bourgeois and industrial world that is now, in the United States, largely historical. (Tabbi, citeret i Mr. D., 109)

Hvem er de egentlig, disse læsere der er opflasket med 1800-tallets realisme? Findes de overhovedet endnu? Er de ikke uddøde, eller – med Tabbis egne ord – »largely historical«? Fremdragelsen af såkaldt realistiske læsevaner som et fjendebillede er et alt for velkendt greb i postmoderne kritik, og Franzens kritiske omskrivning af Tabbis udsagn er ganske præcis: »If you're having a good time with a novel, you're a dupe of the postindustrial System; if you still identify with characters, you need to retake Postmodernism 101« (Mr. D., 109). Og senere citerer Franzen en anden Gaddis-apologet, Gregory Comnes, for følgende forsvar af Gaddis' sværhedsgrad:

The narrative enactment of this epistemology shows readers how hard work is a necessary precondition for having meaning in narrative by forcing readers to participate actively in the construction of narrative meaning, requiring them to bring information to the text to read what was never written. (Comnes, citeret i Mr. D., 111)

Comnes- og Tabbi-citaterne er gode eksempler på postmoderne litteraturteori, når den er værst, og selv om det på sin vis er et lidt billigt trick at citere sådanne sætninger ude af deres rette sammenhæng, fortjener Franzen ros for på denne måde at sætte fokus på nogle uheldige tendenser i receptionen. Der er desværre alt for meget overgear, men egentlig også ret eftersnakkende og ureflekteret, jargon af denne type i receptionen af postmoderne litteratur, og denne kendsgerning er en af

de afgørende motivationer for denne afhandling. I næste kapitel vil der blive rig lejlighed til at få bekræftet, at Tabbi og Comnes' udsagn ikke er enlige svaler.

Problemet er bare, at Franzen tager Gaddis til indtægt for Tabbi og Comnes' læsninger af ham: Receptionen anføres som bevis på, at Gaddis er læserfjendtlig, og denne kortslutning er et gennemgående træk hos de postironiske forfattere: Deres kritik af postmodernismen beror mindst lige så meget på det billede af den postmoderne litteratur, den kanoniske teoretiske postmodernismekonstruktion tegner, som på en omhyggelig læsning af romanerne selv, og i en ubevidst sammensmeltning af fokuspunkter, der ellers burde have været holdt adskilte, gøres den postmodernistiske litteratur således ansvarlig for, og identisk med, receptionen af den. Tabbi taler om naive læserforventninger, ergo er Gaddis læserfjendtlig.

Et yderligere problem i Franzens konklusioner er, at den postmodernistiske litteratur som sådan tages til indtægt for Gaddis' kompromisløse eksperimenter. Ganske vist er Gaddis ikke så arrogant en kunstner, som Franzen gør ham til, og Franzens syn på *JR* som en kompromisløs modstand mod realismen er forfejlet: Det kompromisløse i *JRs* gengivelse af senkapitalismens talestrømme er jo netop, at Gaddis her fører realismen til sin yderste grænse: Hverdagens dialoger er aldrig før og aldrig siden skildret så realistisk i en roman, og selv om det ganske vist på mange måder gør romanen kranieknusende svær at læse, og selv om *JR* med nogen ret kan siges at se stort på læserens underholdning, så er romanens og Gaddis' synder ikke anti-realistiske – tværtimod – og den omhyggelige læser kan ikke undgå at fatte sympati for mange af romanens sølle eksistenser, herunder den socialt hæmmede og i bund og grund ensomme knægt JR Vansant.

Men selv om Gaddis således ville have nydt godt af en mere fordomsfri læser end Franzen, så må man konstatere, at han var en af efterkrigstidens vanskeligst tilgængelige og mest kompromisløse forfattere,¹⁹⁶ og at selv den skarpeste læser får kam til sit hår, når han læser *The Recognitions* eller *JR*. Dette faktum gør ham til et oplagt mål for Franzens kritik af postmodernismen, men det gør ham også til et alt for letkøbt mål. Franzens kritik ville utvivlsomt have stået stærkere, hvis han havde koncentreret sig om f.eks. Thomas Pynchon, der har en stor og begejstret læserskare,¹⁹⁷ eller om Don DeLillo, hvis *Underworld* gav genlyd langt ind i mainstream-Amerika, men en sådan fokus ville samtidig have vanskeliggjort Franzens sønderlemmende angreb på den publikumsfjendske postmodernisme. Franzen vælger i stedet med strategisk kløgt at begrænse sin fokus til en af postmodernismens sværeste og mest marginale forfattere, og med afsæt i ikke blot denne forfatter, men i receptionens *fortegning* af denne forfatter, når han så helskindet frem til sin afsluttende på-

¹⁹⁶ Der findes ganske givet endnu mere kompromisløse forfattere: nogle så kompromisløse, at man aldrig har hørt om dem, og endnu andre måske så kompromisløse, at de har opnået den ultimative ære for kompromisløse forfattere: at ingen har turdet binde an med at udgive deres værker!

¹⁹⁷ Alt er selvfølgelig relativt: *Gravity's Rainbows* 266 læseranmeldelser i Amazon.com kan således ikke helt hamle op med *The DaVinci Codes* 3472 anmeldelser, men de vidner dog stadig om en væsentlig større entusiasme end *JRs* 17 anmeldelser.

pegning af, hvad han kalder »the particular corrosiveness of literary postmodernism« (Mr. D., 111). Postmodernismens sværhed er i det store og hele et røgslør for manglende substans, hævder Franzen, med specifik reference til Gaddis' posthume essaysamling *The Rush For Second Place*: »literary difficulty can operate as a smoke screen for an author who has nothing interesting, wise, or entertaining to say« (Mr. D., 111). Postmodernismen er ikke interesseret i at kommunikere med sine læsere, hævder Franzen, og hvis nogle nysgerrige læsere alligevel skulle vove sig indenfor, ville de ikke finde imødekommende, human underholdning, men selvcentrerede formalistiske spilfægterier, systemfikserede abstraktioner, kynisk og snerrende ironi, og en evig pubertær angst for at blive taget med bukserne nede:

Indeed, the essence of postmodernism is an adolescent fear of getting taken in, an adolescent conviction that all systems are phony. The theory is compelling, but as a way of life it's a recipe for rage. The child grows enormous but never grows up. (Mr. D., 111)

...og således afskrives postmodernismen som en muggen, selvoptaget teenager, der aldrig bliver voksen.

Franzen er klar over, at hans argumenter i »Mr. Difficult« kan udlægges som konservative og bagstræberiske, og i en elegant henvisning tilbage til essayets indledning konstaterer han i det afsluttende afsnit, at han begynder at lyde som den fortørnede Mrs. M-, der jo netop beskyldte Franzen for den arrogance, han klandrer postmodernismen for. Franzen er tydeligvis bevidst om, at hans og de øvrige postironikeres lix-tal ikke hører til de laveste i moderne litteratur,¹⁹⁸ og at *The Corrections* på ingen måder tilbyder friktionsløs underholdning. Det er imidlertid ikke ensbetydende med, at han kan henregnes til de Status-forfattere, han så energisk har lobhudlet. På trods af den stilistiske kompleksitet i *The Corrections* har Franzen nemlig et fundamentalt andet syn på romanens forhold til læseren end den publikumsantagonistiske postmodernisme: »Think of the novel as a lover: Let's stay home tonight and have a great time. Just because you're touched where you want to be touched, it doesn't mean you're cheap; before a book can change you, you have to love it« (Mr. D., 109). Denne koncipering af litteraturen som en elsker er meget lig den, Wallace fremsatte i *Westward the Course of Empire Takes Its Way*: »A story, just maybe, should treat the reader like it wants to... well, fuck him [...] Make the reader a lover, who wants to be inside. Then do him« (*Westward*, 331). Den mere eller mindre identiske seksualisering af bogens forhold til læseren peger

¹⁹⁸ I sit essay »Why Experimental Fiction Threatens to Destroy Publishing, Jonathan Franzen, and Life as We Know It« (*Harper's*, oktober 2005) går Ben Marcus i rette med Franzens Gaddis-essay, og med hjælp fra forskellige videnskabeligt godkendte læsetests som f.eks. Fog Index og SMOG-Grading System påviser han bl.a., at Franzens *The Corrections* faktisk er en vanskeligere roman end Gaddis' *A Frolic of His Own* at læse. Marcus' essay er dog i det store og hele et perfidt karaktermord på Franzen, og som sådan en skuffende kritik af Franzens perfide karaktermord på Gaddis.

endnu engang på det dybe slægtskab mellem Wallace og Franzen. Selv om de måske forvalter deres teoretiske tilgang til litteraturen på forskellig vis i deres romaner, så er deres udgangspunkt i bund og grund det samme. Franzen er da heller ikke sen til gavmildt at regne generationsfællen og vennen Wallace ind under Kontrakt-litteraturens faner. I et interview, der ledsagede »Mr. Difficult«, gav han således Wallace følgende skudsmål: »Wallace is very much a Contract writer, very much about entertaining us. If readers are daunted by *Infinite Jest*, it's not because it's not entertaining; it's because it's so big«. ¹⁹⁹ *Infinite Jest* er måske på overfladen lige så kranieknusende kompleks og svær at følge som sine mastodontiske postmoderne forgængere, og man kan undre sig over, hvorved Wallaces sværhed skulle være væsensforskellig fra Pynchons sværhed. Franzen har imidlertid svar på rede hånd:

Like many other Contract-minded Americans, like the literary societies of a hundred years ago, like the book clubs today, I understand that the Contract sometimes calls for work. I know the pleasures of a book aren't always easy. I expect to work; I *want* to work. It's also in my Protestant nature, however, to expect some reward for this work. (Mr. D., 111)

Med henvisning til den protestantiske arbejdsmoral peger Franzen på, at der er forskellige former for sværhed og hårdt arbejde. Der er det hårde arbejde, en Sisufos foretager sig, hvor man møjssommeligt ruller stenen hele vejen op ad bakken eller kæmper sig hele vejen gennem *JR*, for blot at blive snydt for belønning eller forløsning. Og så er der det hårde arbejde, det kræver at kæmpe sig igennem *Infinite Jest* og – om end i mindre grad – *The Corrections*; arbejde der belønner læserens indsats snarere end at kaste vrage på den. Det står ikke helt klart i Franzens argumentation, hvori belønningen består, men man må formode, at han bl.a. tænker på de varmblodede, realistiske personskildringer, postironikerne lægger så megen energi i. Under alle omstændigheder står det klart, at han anskuer den postironiske litteratur som en vellykket fusion af arbejde og underholdning, og at postironikerne dermed på ny sætter sig i opposition til postmodernismen, der er den litterære ækvivalent til endnu en dag på kontoret: »All work and no play makes Jack a dull boy«. ²⁰⁰

Postironikernes selvbevidste understregning af underholdningsaspektet i deres romaner må både anskues som et led i deres intramediale og deres intermediale opgør. På den ene side er den læserbelønnende strategi en korrektion af postmodernismens selvtilstrækkelige indadvendthed, og på den anden side er den en tvingende nødvendighed i kampen om tid og opmærksomhed i massemediesamfundet. Om sværhedskulten i modernismen og postmodernismen siger Franzen således:

¹⁹⁹ Interviewet »Having Difficulty with Difficulty« optrådte kun på *The New Yorkers* Online-version, d. 23/9, 2002.

²⁰⁰ ..som det hedder i Stanley Kubricks filmatisering af Stephen Kings *The Shining*.

This is fucked up. It's particularly fucked up in an era when the printed word is fighting other media for its very life. If somebody is thinking of investing²⁰¹ fifteen or twenty hours in reading a book of mine – fifteen or twenty hours that could be spent at the movies, or online, or in an extreme-sports environment – the last thing I want to do is punish them with needless difficulty.²⁰²

Selv om Franzen her peger på sværhedsdiskussionens relevans for det intermediale opgør, han koncentrerer sig om i »Perchance to Dream«, så er der ingen tvivl om, at hans væsentligste indsats i »Mr. Difficult« er rettet mod det intramediale opgør. I dette essay toner Franzen for første gang rent flag og blæser til angreb på den stupide postmodernisme. Postmodernisterne når ganske enkelt ikke ud til læserne i deres kompromisløse formalistiske eksperimenter for eksperimentets skyld. De skriver ikke for nutidens læsere, men for en abstrakt forestilling om eftertidens litterære kanon, og som sådan mister de pr. automatik deres relevans for den lille belejrede gruppe af litterært interesserede, der stadig holder stand midt i mediestormene. Dét vil Franzen råde bod på med sine egne skrivelser, der i modsætning til postmodernismens elitære indstilling rækker hånden ud til læserne i et lønligt håb om, at de vil tage godt imod ham. Kun sådan kan man konsolidere og endog udvide det fællesskab, som stadig har brug for det trykte ord...

2.2.6. »For a very large audience«

...men, men, men... Man kan åbenbart nå ud til *for* mange læsere, og få et lidt for stort publikum i tale. Det er i hvert fald den konklusion, man må drage på baggrund af en serie begivenheder, der udspillede sig i månederne efter publikationen af *The Corrections*: begivenheder, der efterhånden blot går under betegnelsen »Oprah-affæren«, og som afslørede, at Franzen ikke har så utvetydigt et forhold til mainstreamkulturen, som han udtrykker i sine skrivelser.

Da *The Corrections* blev sendt på gaden i september 2001, valgte tv-værten Oprah Winfrey (eller hendes litterære rådgivere) prompte romanen som månedens bog i »Oprah's Book Club«. Fra og med det tredje oplag blev romanen således sendt på gaden med bogklubbens logo – et stort, rundt O – placeret centralt på smudsomslaget. At blive udvalgt som månedens bog i Oprah Winfreys bogklub er normalt en stensikker garanti for et mersalg på mindst en million eksemplarer og efterfølgende økonomisk uafhængighed for forfatteren, og rent pekuniært er en status som månedens Oprah-bog således mere værdifuld end selveste Nobel-prisen. I en vis forstand var *The Corrections* et lidt atypisk valg til bogklubben. Dens forgængere i klubben handlede ganske vist ofte om dysfunktionelle familier – et tema, der ligger Oprahs hjerte nært, og som hun har viet mangan et talkshow til at sovse rundt i – og med sin skildring af Lambertfamiliens genvordigheder kunne

²⁰¹ Der var den igen, den økonomiske metafor. I det protestantiske Amerika er tid lig penge.

²⁰² Igen er citatet fra »Having Difficulty with Difficulty«.

Franzens tredje roman siges at lægge sig i forlængelse af denne tendens. Imidlertid var de foregående bogklubbøger for det meste af mere bekræftende og gnidningsløs karakter, og de familiære stridigheder blev ofte, som i talrige Cosby-episoder, løst over et glas mælk, en småkage og en tårevædet samtale over køkkenbordet.²⁰³ *The Corrections*, der ikke tilbyder læseren et sådant forløsende klimaks, var i den forstand et dristigt, men ikke uforståeligt, valg som månedens bog.

Valget af månedens bog medfører automatisk, at den heldige forfatter bliver inviteret til at optræde i Oprahs talkshow, hvor han eller hun så kan diskutere bogen foran millioner af seere – og et »live studio audience«, ikke at forglemme. Franzen nåede da også at gennemleve den forbedende fase til denne tv-optræden: Han deltog således i en række tv-optagelser i sin hjemby St. Louis, hvor han af instruktøren blev bedt om eftertænksomt at spadsere rundt i barndommens gader.²⁰⁴ De for den selvbevidste Franzen pinagtige tv-optagelser skulle dog vise sig at lide den kranke skæbne aldrig at blive sendt i æteren. I en række interviews kort efter valget til Oprahs bogklub udtrykte Franzen nemlig reservationer over at blive slået i hartkorn med Oprahs sædvanlige forfatter- og læserskare. I et interview med *The Portland Oregonian* sagde Franzen f.eks.: »The first weekend after I heard I considered turning it down. I see this as my book, my creation, and I didn't want that logo of corporate ownership [Oprahs runde »O«] on it«²⁰⁵ – måske en forståelig nok reaktion i lyset af romanens bidende satire over *branding*. Franzen skulle dog efterfølgende jukke endnu mere i spinaten, bl.a. på National Public Radio, hvor han sagde, at valget af *The Corrections* til Oprahs bogklub »heightens this sense of split that I feel. I feel like I'm solidly in the high-art literary tradition, but I like to read entertaining books and this maybe helps bridge that gap, but it also heightens these feelings of being misunderstood«. Kronen på værket leverede Franzen dog i et interview med boghandlen Powell's i Portland, Oregon – et interview, der efterfølgende blev lagt ud på butikkens Web-site: »She's picked some good books, but she's picked enough schmaltsy, one-dimensional ones that I cringe, myself, even though I think she's really smart and she's really fighting the good fight.« Da disse udtalelser kom Oprah for øre udsendte hun følgende korte pressemeddelelse:

Jonathan Franzen will not be on *The Oprah Winfrey Show* because he is seemingly uncomfortable and conflicted about being chosen as an Oprah's Book Club selection. It is never my intention to make anyone uncomfortable or cause anyone conflict. We have decided to skip the dinner and we're moving on to the next book.

²⁰³ Det er denne formelagtige konfliktløsning, som tv-serien *South Park* gjorde så effektivt grin med i afslutningen af hvert afsnit, hvor en af de uvorne knægte brødebetyngter sagde: »I've learned something today...«, efterfulgt af en nydelig – og hyperironisk – morale.

²⁰⁴ Franzen har meget morsomt skildret sine oplevelser i den forbindelse i essayet »Meet Me in St. Louis« (essayet blev oprindeligt trykt i *The New Yorker*, 24. december 2001, men er siden genoptrykt i *How to Be Alone*).

²⁰⁵ Dette, og de følgende citater, er gengivet efter David D. Kirkpatrick's artikel i *New York Times*, »Winfrey Rescinds Offer to Author for Guest Appearance« (24. oktober, 2001).

– Oprah Winfrey, October 22, 2001

Oprah's tilbagetrækning af invitationen er fuldt forståelig på baggrund af Franzens klodsede udtalelser, og pressen såvel som forfatterkolleger og forlæggere stod efterfølgende i kø for at udtale deres støtte til Oprah og latterliggøre Franzens opførsel. Redaktøren for *Harper's Magazine*, Lewis Lapham, beskrev Franzen som »a guy from the country who shows up at court wearing the wrong shoes«, og selv den ellers ganske elitære Harold Bloom udtalte, at han ville være beæret over at blive inviteret af Ms. Winfrey, og at Franzens håndtering af affæren var temmelig odiøs: »It does seem a little invidious of him to want to have it both ways, to want the benefits of it and not jeopardize his high aesthetic standing«. ²⁰⁶

Bloom sætter her fingeren på det centrale paradoks i hele affæren: Franzen vil på den ene side gerne have et stort publikum i tale med sin underholdende roman, og på den anden side vil han gerne have status af at være en finlitterær forfatter, at tilhøre »the high-art literary tradition«, og på trods af hans erklærede intentioner om at favne bredt og nå ud til mange læsere, viser hans håndtering af Oprah-affæren, at hans finlitterære ambitioner trods alt vejer tungest. I hvert fald udviser Franzen en markant berøringsangst i forhold til det brede publikum, der pludselig blev skabt med Oprahs valg, og han viser, at han trods alt er tryggest i den kulturelle margin, han skoser Gaddis og de øvrige postmodernister for at kurtisere. ²⁰⁷

Ét er, at Franzen med sine udmeldinger om Oprah's bogklub viser sig som en novice i håndteringen af medierne og forvaltningen af sin offentlige forfatterrolle; et andet er, at hans bekymringer på et eller andet plan er ganske forståelige. *The Corrections* er vitterlig ikke en typisk Oprah-roman, og hendes valg af bogen resulterede i, at romanen blev købt og læst af en målgruppe, som Franzen nok ikke havde i tankerne, da han skrev bogen. En sigende illustration af Oprah-effekten finder vi ved at studere læseranmeldelserne i Amazon.com. Til dato ²⁰⁸ har *The Corrections* fået 993 læseranmeldelser – over tre gange så mange som *Infinite Jest*, der ellers har fem år mere på bagen. I udgangspunktet bevæger de to romaner sig på nogenlunde samme høje ambitionsniveau, og Franzens markant flere anmeldelser kan uden tvivl tilskrives det faktum, at Oprah udvidede romanens publikum markant i forhold til den demografiske gruppe, der ellers ville læst romanen (læsere af *New York Times Book Review* etc.). Et andet sigende forhold er den *rating*, Amazon-

²⁰⁶ Lapham og Bloom er citeret fra Kirkpatrick's artikel »Oprah Gaffe by Jonathan Franzen Draws Ire and Sales«, *New York Times*, 29. oktober 2001.

²⁰⁷ En yderligere krølle på hele affæren er, at Oprah i foråret 2007 valgte Cormac McCarthy's *The Road* (2006) som månedens bog. McCarthy er mere pressesky end selv William Gaddis, og i løbet af sin 40-årige forfatterkarriere har han kun givet to-tre interviews (til trykte medier), men han stillede ikke desto mindre frisk og frejdig op til et tv-interview med Oprah, hvor det lykkedes ham at fremstå som en sympatisk og åbenhjertig forfatter uden at gøre skade på mystikken omkring sit værk.

²⁰⁸ 2/7-2007.

læserne tildeler hhv. *Infinite Jest* og *The Corrections*. Wallaces roman får i gennemsnit 4 stjerner, mens Franzen må nøjes med 3. Det ville nok være forkert at konkludere, at Wallace simpelt hen er en stjerne »bedre« end Franzen. Forskellen skyldes snarere, at *Infinite Jest* er nået ud til læserne ad »normale« kanaler (avisanmeldelser, anbefalinger fra venner etc.), og at den i højere grad end *The Corrections* bliver læst af sin intenderede målgruppe. Mange af *The Corrections'* læsere er derimod »Oprah-læsere«, der har nogle andre forventninger til litteraturen end Franzens sædvanlige publikum, og som derfor skuffede kun giver *The Corrections* 1 eller 2 stjerner. En typisk »Oprah-anmeldelse«, der kun tildelte romanen 2 stjerner, finder man d. 27. september 2001:

Because Oprah hyped this novel so much, I gave it a read. It has the expected complexity one associates with Franzen's work, a multi-layered premise, a slice of life examined most thoroughly. There is dark humor and pathos, but in the end, I felt it unfortunate that the author still seems to miss the target slightly when it comes to storytelling. If he were telling it verbally to a group of campers around a fire, they'd all be snoring before he had completed three chapters. While extremely talented and skilled in phraseology, the excessive use of vocabulary for it's own sake soon became tiresome and often redundant. This book suffered from a lack of editing it down to a more essential, basic form. The potential of the premise was never quite consummated, despite the obvious amount of time and effort put into the writing, and the ending was ambivalent. Author's egos sometimes drive them to parade their ability to manipulate the language beyond the level required to communicate the story in an easy to understand and entertaining manner, thereby dulling one's enjoyment, and that's what a fiction novel is supposed to be, an enjoyable and entertaining experience.

Her har vi altså en forventningsfuld Oprah-læser, der bliver skuffet over Franzens kedelige roman og klandrer ham for at paradere sine stilistiske evner for deres egen skyld. Franzen glemmer at kommunikere med sin læser, og han forsømmer simpelt hen at underholde læseren. Det er jo nøjagtig de samme anklager, Franzen året efter retter mod Gaddis og resten af postmodernismen! Læst i tandem med Oprah-affæren fremstår »Mr. Difficult« pludselig lige så meget som et selvforsvar som et angreb mod postmodernismen. Angreb er jo som bekendt det bedste forsvar, og Franzen sender i Gaddis-essayet de anklager, der i forbindelse med Oprah-affæren blev rettet mod ham, direkte i nosserne på postmodernismen. *The Corrections* er ganske vist ikke en nem roman, som han indrømmer ved at inddrage brevet fra Mrs. M-, men den er ikke desto mindre en kontrakt med læseren, der i sidste ende tænker mere på hans eller hendes underholdning end på sin egen status. Det hævder Franzen i hvert fald, men hans anklager mod Gaddis og postmodernismen formår ikke på overbevisende vis at afvise de anklager for elitisme og arrogance, der som et resultat af Oprah-affæren blev rettet mod ham (hvad enten man er enig i anklagernes berettigelse eller ej). Franzens udmeldinger til pressen i Oprah-sagen introducerede simpelt hen en signalfor-

virring i Franzens litterære dagsorden, som han endnu ikke har forvundet, trods talrige anstrengelser i diverse essays og interviews.

Man kan indvende, at jeg med inddragelsen af Oprah-affæren synker ned til samme argumentationsniveau, som Franzen udsætter Gaddis for i sin delvist biografisk begrundede afskrivning af manden og hans værk. Og man kan mene, at Oprah-affærens anekdotiske karakter ikke hører hjemme i kortlægningen af det postironiske opgør med postmodernismen. Jeg vil dog hævde, at sådanne paratekstuelle fænomener som interviews, poetologiske essays og endog begivenheder som Oprah-affæren har deres absolutte berettigelse i gennemgangen af den postironiske bevægelse. Som vi har set i de foregående analyser, er postironikerne i høj grad kendetegnet ved at inddrage deres egen person i deres litterære udskejelser, og de legitimerer ofte deres påstande ved netop af grundfæste dem i det selv, deres skriverier udspringer fra. Wallace prøver som vist at annullere den traditionelle fortællerposition, som han betragter som en unødigt skærm mellem læseren og forfatteren, og Franzen underbygger pointerne i sine essays med biografiske detaljer, ligesom han omhyggeligt sørger for at forlene sin skildring af parkinsonismen i *The Corrections* med et uafviseligt skær af autoritet gennem den samtidige udgivelse af essayet »My Father's Brain«, der i pinagtige detaljer gennemgår Franzens egen fars sygdomsforløb og efterfølgende død.²⁰⁹

Forfatterens liv uden for bogens rammer er *fair game* for postironikerne, og de inddrager ofte deres eget privatliv til understøttelse af det overordnede postironiske opgør. Det giver således god mening at inddrage Oprah-affæren i gennemgangen af Franzens forfatterskab – ikke blot fordi Franzen på sin vis selv legitimerer det gennem sin egen måde at argumentere på, men også fordi hele affæren udpeger nogle selvmodsigelser, der ikke blot er karakteristiske for Franzen, men for det postironiske opgør som sådan. Der er ikke altid lige god overensstemmelse mellem postironikernes poetologiske udmeldinger og deres praksis, og hvis forfattere som Wallace og Franzen i deres essays og interviews er usædvanligt dygtige til at formulere det påtrængende behov for et opgør med postmodernismen, så kniber det straks mere i deres romaner, der indimellem kan være svære at skelne fra det, der gøres op med. Desuden afslører Wallace og især Franzen på forskellige måder et mildest talt tvetydigt forhold til den mainstream-kultur, som de på den ene side gerne vil have adgang til og give genlyd i, men som de på den anden side skyr som pesten: Begge forfattere er øjensynligt bange for den grænse, hvor litteraturen går fra at være kunst til at være en konsumvare på linje med cornflakes, og i deres romaner placerer de sig anderledes i forhold til denne grænse, end de gør i deres essays.

²⁰⁹ Og i sine memoirer fra 2006, *The Discomfort Zone: A Personal History*, fører Franzen udstillingen af sit eget privatliv et skridt videre. Denne bog understreger for øvrigt gennem sine mange paralleller til *The Corrections* i hvor høj grad Franzen trak på sin egen opvækst, da han skrev romanen. Franzens far arbejdede f.eks. for jernbanen, nøjagtig ligesom Alfred Lambert, og Enid Lamberts karaktertræk går igen hos Franzens mor.

Der bør dog ikke herske tvivl om, at *Infinite Jest* og *The Corrections* er to usædvanligt stærke indlæg i opgøret med postmodernismen, og et par fremragende og vigtige romaner i deres egen ret. Wallace og Franzen er meget forskellige i deres praktiske tilgang til opgøret med de postmoderne patriarker, men de deler samtidig så mange fællestræk, at deres bestræbelser er klart beslægtede. Wallace og Franzen er uden tvivl ypperstepræsterne i den postironiske bevægelse. *Infinite Jest* og *The Corrections* udgør postironiens tvillingetårne, og med afsæt i analyserne af disse to hovedværker er vi nu klar til at uddestillere en egentlig postironisk typologi.

2.3. »Vi lister os forsigtigt frem«: en foreløbig postironisk typologi

Gennemgangen af Wallace og Franzen har indkredset størstedelen af den postironiske generations fællestræk, men for overskuelighedens skyld vil det afslutningsvist være på sin plads at sætte sagen på spidsen i en udfoldet typologi, der opsummerer og uddyber de foregående tematiske og formelle pointer. Inden vi bevæger os tilbage til postmodernismen og den teoretiske konstruktion af denne, er det vigtigt at have et klart billede af den litterære modreaktion, den har affødt.

Der er flere måder at gribe et sådant typologisk fodarbejde an på, men jeg vil vælge en af de mest hårdhændede og vulgære, nemlig *listen*. Som vi skal se i næste kapitel, er listen også et af litteraturteoretikeren Ihab Hassans yndede metodiske greb, og den følgende typologi er til dels inspireret af hans i bund og grund attraktive metode. Jeg har dog ikke til hensigt at kopiere Hassans metode helt ukritisk. Selv om listens styrke er, at den er en ganske økonomisk måde at portrættere en periode på, så må man konstatere, at Hassans lister indimellem er *lidt* for økonomiske med deres informationer. Hassan mangler simpelt hen at præsentere de litteraturanalytiske mellemregninger, der har resulteret i den specifikke konstellation af data, han præsenterer for sin læser, og som et resultat af disse manglende mellemregninger fremstår hans lister gerne som de rene postulater. Den nedenstående typologi over den postironiske litteratur skal ses som udkrystalliseringen af de foregående analyser af Wallace og Franzen. Til forskel fra Hassan vil min liste basere sig på en lang række åbent fremlagte analytiske mellemregninger, og i kombination med typologiens uddybende kommentarer og eksempler vil disse nødvendige mellemregninger forhåbentlig tilføre min liste et skær af soliditet (om end ikke urokkelighed).

Lister kan altså være et nyttigt litteraturvidenskabeligt redskab, men også netop først og fremmest dét: et redskab, eller, måske endnu mere præcist, en foreløbig arbejdshypotese, der kan skærpe de analytiske og teoretiske udredninger, og som samtidig kan bidrage til sin egen overflødigdgørelse gennem konstruktionen af nye, mere præcise og dækkende lister.

Der er uden tvivl litterære retninger og perioder, der egner sig bedre til listens deskriptive greb end andre. En periode som modernismen er simpelt hen så heterogen og kompleks, at en liste højst kan give en spinkel ide om dens konturer, og brugen af lister i relation til modernismen kan

således risikere at gøre mere skade end gavn. Den postironiske litteratur er imidlertid endnu i sin vorden, og i denne tidlige fase klynger dens udøvere sig stadig til den fællesskabsfølelse, der kan give deres individuelle værker en mere markant placering i den større litteraturhistoriske udviklingsprofil. I modsætning til f.eks. deres postmoderne kolleger er de postironiske forfattere ikke bange for at blive grupperet sammen af litteraturkritikken. De tilskynder endog identifikationen med generationsfællerne i deres interviews og essays, de skriver *blurbs* til hinandens romaner²¹⁰ og publicerer tekster i de samme tidsskrifter,²¹¹ så de har således nok ikke det store imod den følgende liste, der kortlægger nogle af de forbindelser, de selv gerne dyrker.

Inden vi bevæger os til selve typologien, kunne en anden liste måske være på sin plads, nemlig en fortegnelse over de forfattere og de værker, jeg rent faktisk henregner til det postironiske. Jeg har valgt at begrænse mig til de vigtigste forfattere i bevægelsen og til de af deres værker, der tydeligst udviser de kendetegn, jeg remser op om lidt. Der er mange andre forfattere og mange andre værker, der bevæger sig i periferien af det postironiske felt – enten uafvidende, eller også i et forsøg på at blive lukket ind i varmen; eller endda indimellem i et forsøg på at slippe ud af generationen – men for at gøre min postironiske kanon²¹² så klar som mulig, har jeg udeladt disse tangentielle forfattere og værker fra min liste. Med disse forbehold følger her en liste over nogle af de vigtigste postironiske forfattere og deres værker:

David Foster Wallace: *Girl With Curious Hair* (1989) – noveller

»E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction« (1993) – essay

Infinite Jest (1996)

Brief Interviews With Hideous Men (1999) – noveller

Oblivion (2004) – noveller

Jonathan Franzen: *Strong Motion* (1992)

»Perchance to Dream« (1996) – essay

The Corrections (2001)

How to Be Alone (2002) – essays

»Mr. Difficult« (2002) – essay

²¹⁰ På bagsiden af førsteudgaven af *Infinite Jest* kan man således bl.a. læse *blurbs* af Jonathan Franzen, Rick Moody og Jeffrey Eugenides, og Wallace takker for tilliden ved at levere en *blurb* til *The Corrections* – en *blurb*, der oven i købet tildeles ærespladsen, og som således tildeles større vægt end koryfæet Don DeLillos *blurb* på samme roman. Eggers' memoirer har *blurbs* af Wallace og Moody, og 10års-jubilæumsudgaven af *Infinite Jest* har forord af Eggers.

²¹¹ Bl.a. Dave Eggers' hippe tidsskrift *McSweeney's*, der udgør et vigtigt forum for diverse postironiske eksperimenter.

²¹² Det er selvfølgelig alt for tidligt at tale om en egentlig postironisk kanon. Harold Blooms rent temporale fordring til kanonicitetens lakmusprøve – kan værket overleve i to generationer efter forfatterens død? – forekommer egentlig ganske rimelig, men af tidsmæssige grunde har jeg ikke muligheden for at vente så længe. »Kanon« skal altså her ikke så meget forstås i sin verdenslitterære, universelle betydning, som i en lidt snævrere, mere tidsbunden og afgrænset forstand, som en samtidskanon.

2. Postironisk litteratur

The Discomfort Zone (2006) – memoirer

Rick Moody: *The Ice Storm* (1993)

***Purple America* (1997)**

Demonology (2000) – noveller

The Black Veil (2002) – memoirer/fiktion

Dave Eggers: ***A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000)** – memoirer/fiktion

You Shall Know Our Velocity (2002)

What is the What (2006)

Jeffrey Eugenides: *The Virgin Suicides* (1993)

***Middlesex* (2002)**

Donald Antrim: *The Hundred Brothers* (1997)

The Verificationist (2000)

The Afterlife (2006) – memoirer

Jonathan Safran Foer: *Everything is Illuminated* (2002)

Extremely Loud and Incredibly Close (2005)

Jonathan Lethem: *The Fortress of Solitude* (2003)

+ *The Burned Children of America* (2003) – novelleantologi med forord af Zadie Smith

Som en særlig læserservice har jeg fremhævet de tekster, der på den ene eller den anden måde har markeret sig som de vigtigste og mest indflydelsesrige dokumenter i den postironiske bevægelse. Ud over de allerede analyserede essays og romaner af hhv. Wallace og Franzen er der tale om Rick Moodys *Purple America*, en skildring af en families kommunikationssammenbrud, der kunstnerisk set er fuldt på højde med *The Corrections* og *Infinite Jest*; om Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, hvis anarkistiske blanding af genrer – herunder memoirer og roman – har dannet skole; samt om Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, der i 2003 vandt Pulitzer-prisen og som således har været medvirkende til at konsolidere den postironiske litteratur som en markant ny retning.²¹³

Men nu til selve listen, der for overskuelighedens skyld først vil blive præsenteret i punktform og derpå vil blive foldet ud med uddybende kommentarer og eksempler. Den postironiske litteratur er kendetegnet ved følgende formelle og tematiske træk:

A) Et gennemreflekteret og ekspliciteret forhold til postmodernismen

B) Et gennemreflekteret og ekspliciteret forhold til de elektroniske massemedier

²¹³ *Middlesex* er for øvrigt også netop valgt som månedens bog i Oprahs bogklub (juni 2007). Historien melder endnu intet om, hvorvidt Eugenides har håndteret invitationen lidt mere elegant end Franzen, men Oprahs seneste valg synes at understrege, at postironikerne vitterlig har en bred appel.

- C) En øget fokus på familien
- D) Udgangspunkt i forstæderne snarere end storbyen
- E) Individet sættes i centrum
- F) Det politiske og det sociale fremtræder gennem det personlige
- G) En særlig interesse for Medierne og Markedet
- H) En stædig insisteren på og inklusion af Virkelighed og Sandhed i fiktionen
- I) En stærk optagethed af materialitet, herunder kropslighed
- J) En markant optagethed af de relaterede temaer Ensomhed og Kommunikation
- K) Et opgør med metafiktionens selvrefleksive strategier
- L) Et opgør med postmodernismens ironi

– i sandhed en broget blanding af indholdsmæssige, formalistiske og værkeksterne faktorer, men samtidig også en liste, der både er lang nok og afgrænset nok til at give postironikerne en klarere identitet end f.eks. postmodernismen. Der er nok ingen tvivl om, at bevægelsens konturer med tiden vil udviskes lidt, i takt med at stadig flere postironiske værker publiceres, men ovenstående kendetegn konstituerer foreløbig kernen i den postironiske indsats.

En uddybning af hvert enkelt punkt er som sagt påkrævet, så nedenfor følger listen på ny, i en mere udfoldet form:

A) Et gennemreflekteret og ekspliciteret forhold til postmodernismen

Hele den postironiske litteraturs eksistensberettigelse og dens primære motivation kan på mange måder siges at ligge i dens forhold til postmodernismen. Lige fra David Foster Wallaces *Westward the Course of Empire Takes Its Way* har dette forhold – eller måske mere præcist: dette modsætningsforhold – været evident, og de efterfølgende år og værker har blot bekræftet denne tendens. I interviewet med McCaffery fra 1993 udpeger Wallace specifikt de postmoderne patriarker som sin hovedfjende og som målet for sit fadermord, og siden har Jonathan Franzen og mange andre sluttet op bag om Wallaces kunstneriske krigserklæring.

Det gælder vel for de fleste litterære perioder, at de i en eller anden forstand er afhængige af forgængerne, hvad enten der er tale om et brud med eller en revideret videreførelse af disse forgængeres æstetiske praksis, men jeg vil hævde, at postironikernes afhængighed af postmodernismen er større end de fleste andre periodiske afhængighedsforhold. I postmodernismen selv kan man ganske vist sagtens spore et opgør med mange modernistiske konventioner, eller – omvendt – en afhængighed af visse modernistiske formtræk, men forholdet til modernismen er sjældent ganske åbenlyst. Pynchon og DeLillo skriver ikke side op og side ned om, hvad modernisterne gjorde forkert, og hvordan de vil råde bod på det i deres egne værker. De vokser åbenlyst ud af moder-

nismen, men afhængighedsforholdet er assimileret i deres værker og deres poetologiske praksis. Modernismen har aflejret sig som en erfaring eller et sediment i f.eks. *V.* eller *Americana* og ekspliciteres ikke for læseren i en åbenlys pegende finger.

Hos postironikerne er det anderledes tydeligt, hvor de skriver fra, og hvad de skriver sig op imod. Deres litteratur er mere end noget andet en reaktion på, hvad de betragter som postmodernismens dårligdomme, og de lægger sjældent fingrene imellem i deres diagnosticering af disse dårligdomme. I udgangspunktet var det primære mål for Wallaces kritik egentlig mainstreamkulturens kooptering af det postmoderne formsprog, men i stigende grad retter han nu skytset mod postmodernismen selv og påpeger behovet for et rent brud med dens praksis. Wallaces kortslutning er kreativ og ganske fascinerende at følge: skurken er egentlig den kommercielle amerikanske kultur, men målet for hans angreb afslører sig stadig tydeligere som postmodernismen selv.

En lignende signalforvirring finder vi hos Jonathan Franzen, der i sine mildere øjeblikke taler om, at han i sine værker ønsker at fusionere postmodernismen med realismen:

I am part of a generation that follows what they call the »post-moderns« in America. As American writers we all look back to the same people: to Mark Twain, William Faulkner and F. Scott Fitzgerald. I'm part²¹⁴ of what I perceive to be a reaction against, or even possibly a correction²¹⁵ to what certain writers of my generation feel was an excess of concern about the big social picture and an excess of attention given to the absurdities of the modern world at the expense of certain older conventions and narrative engines of the novel, namely the family, and the individual subjects' personal experience. So I very much see myself as part of a tradition that is trying to synthesise those recognitions of post-modern writers, and I'm thinking here of DeLillo and Pynchon, with the previous generation, the great realists, Faulkner, Hemmingway [sic], Fitzgerald. (Franzen: Fourth Estate-interview, s. 2)

Denne koncipering af postironien som en syntese af realismens tese og postmodernismens antitese er lidt mindre uforsonlig end Wallaces syn på postironien som postmodernismens antitese, og den kan måske i virkeligheden give et bedre udgangspunkt for analysen af forholdet mellem postmodernismen og postironien.²¹⁶ Franzen er dog ikke konsistent i sin stillingtagen,²¹⁷ og den kim til en

²¹⁴ Bemærk endnu engang, at postironikerne ikke er bange for at blive grupperet sammen med deres generationsfæller. Det er som om, de er oppe mod så formidabel en modstander (eller modstandere, hvis man inkluderer massemedierne – mere om dem om lidt), at behovet for at finde allierede ikke bare er en mulighed, men en nødvendighed.

²¹⁵ Her ser vi en af de mange betydninger af Franzens romantitel *The Corrections*.

²¹⁶ Om end Franzens ureflekterede skelnen mellem en realistisk og en postmoderne tradition blot reproducerer de frontdannelser, der har givet et så fortegnet billede af postmodernismen som virkelighedsfjern og abstrakt.

²¹⁷ Og det er Wallace heller ikke. I et interview ved det italienske forfattersymposium *Le Conversazioni* (2006) henregner han sig selv til en gruppe af forfattere, der anvender en postmodernistisk eksperimenterende æstetik til at behandle gammeldags, menneskelige, emotionelle temaer: altså det postironiske som en slags fusion af postmodernismen og realismen. På den glimrende hjemmeside <http://www.leconversazioni.it/> kan man finde adskillige interessante videoklip med Wallace (og med Franzen og Eugenides, der ligeledes deltog i symposiet).

afvisning af postmodernismen, der trods alt ligger i ovenstående citat, foldes fuldt ud i andre sammenhænge; ikke mindst i essayet »Mr. Difficult«, hvor Franzen utvetydigt tager bladet fra munden og beskylder postmodernisterne for at praktisere en inhuman, selvhævdende kunst, der misligholder den vigtige kontrakt med læserne.

De mange eksplicite – men ikke nødvendigvis konsistente – refleksioner over forholdet til postmodernismen må ses i lyset af, at de fleste postironiske forfattere har en litteraturvidenskabelig universitetsuddannelse bag sig. De har altså ikke 'bare' læst de postmoderne romaner, men er også flasket op med postmoderne teori som norm. Som et resultat heraf er deres egen litteratur mere teoretisk gennemreflekteret end postmodernismen og modernismen før den, og det sætter sig tydelige spor, når postironikerne skal forholde sig til den udfordring, forgængerne repræsenterer. Når postironikerne gør op med postmodernismen, gør de ikke bare op med de postmoderne romaner, men også – og måske især – med den litteraturteoretiske og -historiske fremstilling af disse romaner, som de har fået ind med den akademiske modernismes mælk. Som sådan bliver den postironiske litteratur måske vores allerbedste billede af, hvordan postmodernismen i dag opfattes.

Man kan uden tvivl argumentere for, at postironikernes stærke afhængighed af postmodernismen som modstander siger nogle væsentlige ting om bevægelsens originalitet eller mangel på samme. Der er ingen tvivl om, at Harold Blooms »anxiety of influence« er et konstituerende element af det postironiske projekt (og dét endda i så høj en grad, at A. O. Scott i en skarpsindig anmeldelse af Wallaces *Brief Interviews With Hideous Men* potenserer Blooms begreb til »the panic of influence«²¹⁸), men samtidig er den fælles modstander med til at give bevægelsen en meget skarp profil og måske derigennem en større effekt, end den ellers ville have haft.

B) Et gennemreflekteret og ekspliciteret forhold til de elektroniske massemedier

Den martialske metaforik, man ofte finder i essays af og interviews med postironikerne, er på mange måder forståelig, når man tænker på, at postironikerne betragter sig selv som værende i *dobbelt* opposition. Ud over det ovenfor beskrevne *intramediale* opgør med de postmoderne forgængere begiver postironikerne sig nemlig også ud i et ikke mindre ambitiøst *intermedialt* opgør, nemlig et opgør med de elektroniske massemedier, der er den moderne forfatters største trussel i kampen om opmærksomheden.

Dette intermediale opgør indvarsles naturligvis allerede i de to essays, der om noget står som bevægelsens manifest, nemlig Wallaces »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction« og Franzens »Perchance to Dream«. Begge essays kredser først og fremmest om skønlitteraturens rolle

²¹⁸ Scott, 2000.

i en elektronisk tidsalder, og begge munder ud i løsningsforslag på den krise, litteraturen ifølge de to forfattere er ude i.

Opgøret med de elektroniske massemedier former sig til gengæld meget forskelligt i de forskellige postironiske værker. *Infinite Jest* prøver på altædende vis at indoptage forskellige mediale former i sig, i et forsøg på at demonstrere, at romanen trods alt stadig kan prøve kræfter med massemedierne i et åbent opgør. Den samme ambition, om end i lidt mindre skala, synes at lægge til grund for Jonathan Safran Foers romaner, specielt *Extremely Loud and Incredibly Close*. I denne afslutning af traumerne efter 9/11 blander Foer almindelig tekst med mere visuelle virkemidler, og som afslutning på romanen inkluderer han en serie fotos af et menneske, der falder ud af et af tårnene. Det er meningen, at læseren skal bladde hurtigt gennem denne billedserie og således animere den, gøre den til levende billeder.²¹⁹

Andre romaner som *The Corrections* og *Purple America* søger bort fra en direkte konfrontation med massemedierne og bevæger sig i stedet derind og derned, hvor de overfladiske massemedier ikke kan nå – ind i sprogets komplekse landskaber og derigennem ned i sindets forviklinger. Et fortættet eksempel på denne strategi finder vi i *Purple Americas* indledende lyriske – og sprogligt meget komplekse – skildring af en søn, der vasker sin sklerose-ramte mors krop. Moodys prosa når her ind i krinkelkroge – sproglige såvel som kropslige – som er utilgængelige for selv den dygtigste tv-producer og selv den mest snagende dokumentarist. På overfladen er den forskansning i litterariten, som bl.a. Franzen og Moody praktiserer, mindre vovelysten end Wallaces og Foers ambitiøse, multimediale eksperimenter, men spørgsmålet er, om ikke vejen indad i længden også vil vise sig at være vejen fremad for den postironiske generation. I hvert fald er det også den vej, Wallace i en vis grad synes at bevæge sig i sin seneste novellesamling *Oblivion*.

I tillæg til ovenstående måder at gribe det intermediale opgør an på – altså den formalistiske/inklusive metode, og den indadsøgende metode – finder vi en mere ligefrem metode, nemlig den rent *tematiske*. De elektroniske massemedier spiller ganske enkelt ofte en eksplicit rolle i de plots, postironikerne skruer sammen, og man kan uden at overdrive konstatere, at de sjældent fremstilles i et flatterende lys. Hovedpersonen i Rick Moodys seneste roman, *The Diviners*, er en tv- og filmproducer, og hendes oplevelser i og omkring Hollywood danner afsætsrampe for Moodys satiriske udlevering af underholdningsindustrien. Dave Eggers beskriver i *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* sit eget håbløse forsøg på at blive castet til MTVs docusoap *The Real World*, og

²¹⁹ Pointen i billedsekvensen er, at den løber *baglæns*, og at det faldende menneske i virkeligheden stiger, i en slags forsøg på at afvende det irreversible. Pointen forekommer lidt letkøbt. Det er som om forfatteren Foer ikke i ord kunne mønstre en håbefuldt udgang på romanen og i stedet måtte forlade sig på de billeder, der i et andet perspektiv er forfatterens største fjende. Ordene kommer under alle omstændigheder til kort i Foers anden roman, og hvad enten man betragter den afsluttende billedsekvens som en sproglig afmagt over for katastrofens omfang (à la litteraturens umulighed efter Auschwitz) eller som et forsøg på at inkorporere andre mediale former i tekstens korpus og således øge romanens udtryk, må det betragtes som lidt af en falliterklæring fra Foers side.

Wallaces tidlige novelle »My Appearance« kortlægger de komplekse strategier, en kvindelig tv-stjerne lægger inden sin optræden i David Lettermans hyperironiske talkshow. *Infinite Jest* udgør desuden en mere eller mindre uendelig parade af udfald mod medieindustrien, lige fra romantitlens dødsens underholdende film, til de indsigtfulde essays, Hal skriver om forskellige aspekter af mediesamfundet, såsom mediekonvergens og skiftende helteroller i amerikanske tv-serier.

Fælles for de ovenstående metoder – og fælles for de postironiske værker som sådan – er, at de er en reaktion på den trussel, massemedierne ifølge postironikerne udgør for læsningen og litteraturen som sådan. Det kan være meget godt at foretage et velformuleret og lidenskabeligt opgør med den postmoderne litteratur, men hvis der ikke er nogen til at læse resultaterne af dette opgør – hvis det litterære publikum med andre ord eroderes af de underholdende alternativer, der er tilgængelige med et enkelt tryk på fjernbetjeningen – så bliver det postironiske opgør et opgør i et vakuum.

C) En øget fokus på familien

Den insisterende interesse for familien, der kendetegner langt størstedelen af de postironiske værker, er nok et af de punkter i denne typologi, der klarest adskiller den postironiske litteratur fra den postmoderne. Familier er i hvert fald bemærkelsesværdigt fraværende i størstedelen af den postmoderne litteratur. I Pynchons debutroman *V.* fra 1963 beslutter den ene af de to hovedpersoner, Benny Profane, sig ved en pludselig indskydelse for at besøge sin mor, men hun er sigende nok ikke hjemme. Benny tager lidt mad i køleskabet og går så igen, uden at lægge en seddel. Moderens fravær udgør et fortættet billede på den rolle, familien spiller for postmodernisterne. De postmoderne antihelte er i vid udstrækning rodløse individer; frie radikaler, der i deres færd gennem samfundets abstrakte systemer ikke finder støtte i familiens netværk. I *The Crying of Lot 49* hører vi intet om Oedipa Maas' forældre eller eventuelle søskende. Hun er ganske vist gift, men ægteskabet er en parodisk affære, og der går ikke mange sider af romanen, før Oedipa foretager sit første sidespring. Og i William Gaddis' *JR* fra 1975 hører vi overraskende stort set intet til den 11-årige titelpersons forældre. De er – som familien i det hele taget i det postmodernistiske litterære landskab – stort set fraværende.

I den postironiske litteratur erstatter blodets bånd i vid udstrækning samfundets instrumentelle bånd, og familiens intime system fremhæves som et menneskeligt modsystem til Systemet. Denne markante fokusændring skal måske ses i lyset af postironikernes forsøg på at genetablere selvet i litteraturen. Den menneskelige identitet, der ifølge postironikerne blev mere eller mindre opløst i de postmodernistiske værker, har brug for en eller anden forankring for at give den permanens, og postironikerne vender sig således naturligt nok mod den første, biologiske forankring, der møder os i livet: familiens skød. Forbindelserne til vores forældre og vores søskende er dybest

set uimodsigelige, og selv om man skulle vælge at vende ryggen til sin familie, kan man ikke vælge at vende ryggen til det fællesskab, der ligger indkodet i vores dna. Familieforbindelser er – i hvert fald på det molekylære niveau – ureducerbare, og som sådan udgør de et oplagt udgangspunkt for postironikernes afsøgning af selvets eksistensbetingelser i den senkapitalistiske verden.

Det skal dog understreges, at postironikerne ikke ligger under for blåøjede forestillinger om familien som garant for et lykkeligt liv. Familierne i det postironiske er sjældent de rene idyller, og rent faktisk er de ofte temmelig dysfunktionelle. Familien i Rick Moodys *The Ice Storm* er ved at gå i opløsning som følge af utroskab og hykleri, og i samme forfatters *Purple America* forlader en mand sin sklerose-ramte kone, fordi han simpelt hen ikke orker at passe hende længere. I Jeffrey Eugenides' *The Virgin Suicides* begår Lisbon-søstrene selvmord én efter én uden nogen påviselige årsager, og i Donald Antrims *The Hundred Brothers* ender en familiesammenkomst – vist nok – med, at fortælleren bliver spist [sic!] af sine 99 brødre. De postironiske familier trues altså indefra af stærke centrifugale kræfter, men samtidig konstituerer de trods alt en af de vigtigste centripetale kræfter i det postmoderne forbrugersamfund; et værn mod de seismiske rystelser, der til stadighed omgiver os. Selv om den sidste jul i familiens skød i *The Corrections* ikke helt bliver, som Enid havde forestillet sig, så udgør den dog romanens emotionelle tyngdepunkt og naturlige kulmination.

I flere af de senere postironiske romaner er der endog en tendens til, at interessen for familien som forankringspunkt udstrækkes bagud i tid, således at også *slægten* inddrages. Den første del af Jeffrey Eugenides' Pulitzerpris-vindende *Middlesex* er således et slægtshistorisk tilbageblik på tre generationer af græsk-amerikanere, mens Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* og *Extremely Loud and Incredibly Close* begge griber tilbage til fortællernes – og dermed også Foers egne²²⁰ – jødiske rødder. I tillæg til beskyldningerne om flade, identitetsløse karakterer, er postmodernismen også ofte blevet beskyldt for at være historieløs, og Eugenides' og Foers kombination af nutidige familieskildringer og genealogiske tilbageblik må betragtes som et forsøg på at korrigere begge disse perciperede mangler ved postmodernismen.

Under alle omstændigheder udgør den stærke vægtning af familien som basisenhed en af postironikernes klareste familieligheder (i Wittgensteinsk forstand), og det er samtidig et af bevægelsens stærkeste krav på at adskille sig nævneværdigt fra de postmoderne forgængere.

D) Udgangspunkt i forstæderne snarere end storbyen

Nært forbundet med fokuseringen på familien er den baggrund, romanerne ofte udspiller sig på: nemlig *forstæderne*. Hvor megen modernistisk og postmodernistisk litteratur var kosmopolitisk eller urban, og således enten skildrede et liv på farten eller i de pulserende metropoler, tager den

²²⁰ Fortælleren i *Everything is Illuminated* hedder Jonathan Safran Foer, så man er lovligt undskyldt, hvis man får øje på et vist slægtskab mellem fortælleren og forfatteren.

postironiske litteratur ofte sit afsæt i mere eller mindre statiske forstadsmiljøer: små, afsondrede enklaver, som verdenshistorien i vid udstrækning forbipasserer, men som ikke desto mindre konstituerer en betragtelig del af den amerikanske virkelighed. Tidligere har forfattere som John Updike og Raymond Carver (fra den såkaldt 'realistiske' tradition) bevæget sig i de samme miljøer, men ellers har forstæderne traditionelt været et underbelyst område i amerikansk litteratur. De postmoderne kortlægninger af globale magtstrukturer havde ikke synderlig brug for forstædernes trummerum, og en roman som *Gravity's Rainbow* pendler således hovedsageligt mellem forskellige europæiske storbyer og den ubesmittede natur, der udgør deres modbillede. Postironikerne griber på deres side fat i de områder, der ligger mellem storbyen og naturen, nemlig de usexede og vidtstrakte forstæder, der udgør bagtæppet for deres intime familiedramaer. Romaner som *The Corrections*, *Purple America* og *Middlesex* viser alle nådesløst, hvor trivielt, indskrænket og rutinepræget livet i forstæderne ofte former sig. Og skildringen af den grå hverdags hykleri og små magtkampe er virkelig noget, postironikerne mestrer: som når Gary i *The Corrections* lidt for åbenlyst sniffer til sin mors viskestykker for at signalere, at de da vist skulle have været smidt til vask for et par dage siden, og – pr. implikation – at Enid således er ude af stand til at tage sig af Alfred og huset samt dig, og at Alfred i bund og grund burde sendes på et plejehjem. Alt dette indfanges i Garys lille ondskabsfulde og kun alt for genkendelige gestus; en gestus, der ganske simpelt ikke er plads til i de fleste storbyromaner, hvor støjen, bevægelserne og farverne uden for vinduet drukner de fleste subtile tiltag. Forstæderne er for alvor postironikernes hjemmebane, hvilket bliver tydeligt i Jeffrey Eugenides' *Middlesex*: Som nævnt ovenfor er første halvdel af denne roman en slægtskrønike, mens anden halvdel foregår i 70'ernes amerikanske forstæder. Det bemærkelsesværdige er, at anden halvdel skildring af rutinerne i forstæderne litterært set hæver sig milevidt over første halvdel lidt for farverige magisk-realistiske historiske panorama,²²¹ og at forstædernes farveløse virkelighed øjensynligt udgør en frodigere grobund for Eugenides' fantasi end fortidens farverige dramaer – et træk, de fleste postironikere deler.

Den typiske postironiske roman er stadig skrevet til den sofistikerede storbylæser, der også udgjorde postmodernismens kernepublikum, men den beskriver en ny topografi for denne læser.

E) Individet sættes i centrum

Den postironiske litteratur har som en af sine vigtigste dagsordener at geninstallere individet i litteraturen. Man kan med nogen ret spørge, om ikke litteraturen altid har været et udtømmeligt reservoir af individer af enhver beskaffenhed, og om ikke postironikerne er i færd med at fylde et kar, der i forvejen var fyldt til randen. Postironikernes pointe er imidlertid, at karret sprang læk

²²¹ Se min anmeldelse af *Middlesex* i *Standart* nr. 1, 2004, for en uddybning af denne pointe.

under postmodernismen; at de individer, der tidligere udgjorde rygraden i enhver anstændig roman, undergik en betydelig erosion i den postmodernistiske litteratur, og at arbejdet med et gen-etablere selvet som en ureducerbar basisenhed i litteraturen derfor i høj grad er påkrævet.

Man kan ikke komme uden om, at selvet havde det svært i den postmodernistiske litteratur. Pynchons *V.* skildrer den fortløbende mekanisering og afmontering af titelpersonen: fra at være en sund og rask ung engelsk rose omkring århundredskiftet undergår hun en serie transformationer, der gør hende stadig mere mekanisk: hun får bl.a. et kunstigt øje, kunstige fødder, en paryk, osv., og denne bevægelse fra subjekt- til objektstatus kulminerer, da hun bogstaveligt talt skilles ad af en gruppe børn i det sønderbombede Malta under 2. Verdenskrig. På et mere abstrakt niveau ud-pegner *V.*'s transformationer en overordnet entropisk bevægelse, som den unge Pynchon på apokalyptisk vis sporede i den Vestlige verden som sådan, men figuren *V.* kan ikke bare reduceres til symbolstatus: hun er ikke blot et fortættet billede på en samfundsudvikling, men er et varmblodet, levende individ i sin egen ret, der langsomt, men uvægerligt, desintegrerer for øjnene af læseren.

En lignende afmontering foregår i Nathanael Wests²²² *A Cool Million* fra 1936, hvor den naive hovedperson Lemuel Pitkin i sit ukuelige Horatio Alger-lignende forsøg på at tjene sin første million bliver offer for diverse svindelnumre, der bogstaveligt talt koster ham et øje, et ben, osv. Og endnu længere tilbage finder vi Jonathan Swifts satiriske digt »A Beautiful Young Nymph Going to Bed«, der på barsk vis skildrer, hvordan den smukke unge nymfe på vej i seng fjerner sin paryk, sine kunstige tænder og sit glasøje, inden hun er klar til natten. Selv om der altså eksisterer litterære forløbere, er der dog ingen tvivl om, at erosionen af selvet tog til i postmodernismen, og at den trods alt rent fysiske sparagmos, der fandt sted hos hhv. Swift og West, hos Pynchon og Coover suppleres med en psykisk sparagmos.

I 60'erne blev det almindeligt at beskrive det enkelte individ som en sammensat størrelse; som et knudepunkt i et større netværk (Gregory Bateson) eller som en formation af forskellige historiske vektorer (Foucault). Selvet som en afrundet, autonom størrelse blev altså problematiseret, og det satte sig naturligt nok også spor i den postmodernistiske litteratur, der voksede ud af 60'erne. De traditionelle, afrundede personportrætter, litteraturen traditionelt excellerede i, blev nu afløst af mere flade karakterer, der ofte først og fremmest blev beskrevet som produkter af deres tid, snarere end selvstændige individer, og som derfor mest af alt fremstod som et sammenrend af forskellige diskurser og praksiser. En romanperson som Tyrone Slothrop fra *Gravity's Rainbow* har ikke en 'kerne' i traditionel forstand: hans ytringer lyder mest af alt som et opkog af forskellige

²²² West er i det hele taget et godt sted at kigge, hvis man gerne vil finde de første ansatser til dét, der senere skulle blive postmodernismen. Hans sorte humor og hans entropiske syn på det amerikanske samfund foregriber på mange måder de tendenser, der senere skulle komme til at præge 60'erne og 70'erne, og West er et godt eksempel på, at postmodernismen ikke opstod fra den ene dag til den anden, samt at litterære perioder i det hele taget ikke lader sig afgrænse utvetydigt.

populærkulturelle floskler, og hans måde at omgås sine medmennesker på er ligeledes modelleret over de skabeloner, han er flasket op med i drive-in-biografernes stereotype billedverden. Det er derfor i og for sig logisk nok, da Slothrop hen imod slutningen af romanen bogstaveligt talt opløses for øjnene af læseren; logisk nok, men ikke desto mindre temmelig radikalt.

Slothrops skæbne (eller mangel på samme) er på mange måder symptomatisk for subjektets rolle (eller mangel på samme) i de postmoderne levnedbeskrivelser (eller mangel på samme). Det er denne opløsningstendens, postironikerne søger at imødegå ved igen at sætte individet i centrum af litteraturen. En tidlig postironisk roman som *Infinite Jest* inkluderer både en opløst postmoderne hovedperson (Hal) og en rekonstrueret postironisk hovedperson (Don), og den tydeliggør således, hvor den postironiske litteratur kommer fra, og hvor den er på vej hen. I senere postironiske værker forskydes interessen til det (re-)konstruktive, om end man også hér kan finde individer i opløsning. Individets opløsning i postironien er imidlertid ikke resultatet af en batesonsk eller en foucaultsk konception af individet som et fokuspunkt for eksterne tendenser, men skyldes slet og ret *sygdom*: Der er megen sygdom og mange fysiske deformiteter i de postironiske romaner,²²³ og denne optagethed af yderst virkelige trusler mod identiteten er måske postironikernes svar på, hvad de ser som postmodernisternes abstrakte tilgang til individet som en pluralitet. Individet er for postironikerne en *enhed*, og selv om denne enhed konstant trues af sygdom, ulykker og død, så er den dog et stabilt referencepunkt i en omskiftelig verden og et nødvendigt udgangspunkt for litteraturens afsøgning af vores væren i verden.

F) Det politiske og det sociale fremtræder gennem det personlige

Dette punkt er i bund og grund en naturlig konsekvens af det foregående punkt. Når individet sættes i centrum, må det nødvendigvis fortrænge de områder, postmodernismen satte i centrum, nemlig det politiske og det sociale. Denne fortrængning er naturligvis ikke ensbetydende med, at det politiske og det sociale forsvinder fra fiktionen. Som Franzen argumenterer i »Perchance to Dream«, så vil enhver kompleks personbeskrivelse nødvendigvis rumme spor af den kontekst, individet befinder sig i, og af de samfundsmæssige kræfter, der indvirker på individets daglige liv. Selv om postironikerne ikke mener, at man kan eller bør opløse individet i de eksterne påvirkninger, der konstituerer det, så stiller de sig altså heller ikke fremmede for, at individet selvfølgelig *bliver* påvirket af eksterne kræfter, og at disse kræfter i vid udstrækning kan aflæses i den enkeltes gøren og laden. Blot overbetoner forfattere som Franzen og Wallace ikke den magt, de såkaldte historiske kræfter har over os. En tænker som Foucault fokuserer måske for meget på mennesket

²²³ Jf. f.eks. Mario Incandenza i *Infinite Jest*, Alfred i *The Corrections*, Billie Raitliffe i *Purple America* og Calliope i *Middlesex*. I sit forord til *The Burned Children of America* peger Zadie Smith også på de mange sygdomstilfælde i nyere amerikansk litteratur, men hun ser blot denne tendens som et tegn på en inderlig dødsangst hos forfatterne.

som et passivt *objekt* for de historiske kræfter og underbetoner, at mennesket faktisk også er et *subjekt* i historien; et subjekt der i sin individuelle gøre og laden er med til at konstituere de abstrakte historiske kræfter. Denne dobbelte rolle ligger imidlertid postironikerne meget på sinde, og det er denne bevidsthed, der tillader dem at insistere på individets enhed, samtidig med at de på mikrohistorisk vis skildrer samfundets omgivende rystelser netop gennem individets prisme.

Den postironiske fokus på det nære, på familien og på det personlige er altså ikke ensbetydende med, at den politiske og sociale bevidsthed svigtes til fordel for en navlebeskuende selvoptagethed. Der er blot sket en omjustering i forhold til postmodernismen, sådan at det politiske nu fremtræder gennem det personlige og ikke vice versa.²²⁴ I postmodernismen fremstilledes vi ofte som produkter og slaver af Systemet, mens den postironiske litteratur udviser en stigende bevidsthed om, at vi selv konstituerer Systemet, og at vores offerrolle i forhold til det ofte udspringer af vores eget frie valg, eller i det mindste af vores ansvarsforflygtigelse. Wallace argumenterer som vist i analysen af *Infinite Jest* for, at den amerikanske borgers frie vilje ofte fører til selvpålagt underkastelse, og Dave Eggers skriver om de i 60'erne og 70'erne så frygtede multinationale selskaber, at »no matter how big such companies are, and how many things they own, or how much money they have or make or control, their influence over the daily lives and hearts of individuals [...] is very very small, and so hardly worth worrying about« (Eggers 2000, kolofon).²²⁵ Postironikerne forankrer deres politiske bevidsthed solidt i det humane og det genkendelige, og de fokaliserer deres skildring af det amerikanske samfund gennem familielivet i forstæderne.

G) En særlig interesse for Medierne og Markedet

Trods den personlige fokus forsømmer postironikerne altså ikke det politiske og det sociale i deres skrivelser, og de to koordinatpunkter i det moderne Amerika, der har deres største bevågenhed, er Medierne og Markedet.²²⁶ Formuleret på en lidt anden måde, så er de aspekter ved det moderne

²²⁴ Det er f.eks. slående, at størstedelen af de romaner, der hidtil har beskæftiget sig med den vigtigste historiske begivenhed i USA's nyere historie, 9/11, har koncentreret sig om at skildre katastrofens indvirkning på intimsfæren. Jonathan Safran Foer bruger i *Extremely Loud and Incredibly Close* begivenheden som afsæt for sin skildring af barnet Oscars individuelle sorg, mens både Kalfus' *A Disorder Peculiar to the Country*, McInerneys *The Good Life* og DeLillos *Falling Man* lader terrorangrebet danne baggrund for opløsningen af et ægteskab (snarere end vice versa).

²²⁵ Eggers' nedtoning af den trussel, de multinationale selskaber udgør, er sympatisk nok i sin afmontering af den alarmistiske paranoia, der ofte præger skrivelser om multinationale selskaber, men Eggers' holdning er samtidig så afdæmpet, at den helt undlader at stille disse selskaber til regnskab for de overgreb, for ikke at sige forbrydelser, firmaerne begår i den tredje verden. Det kan godt være, at Eggers' egen hverdag ikke er indfanget i en multinational sammensværgelse, men de Nike-sko, han bærer på fødderne, er sandsynligvis blevet til i en uhumsk, sundhedsfarlig sydøstasiatisk *sweatshop*. Det globale udsyn er indimellem ikke så stort, som man kunne ønske det hos postironikerne.

²²⁶ Et tidligt eksempel på denne interesse ses faktisk i en af de mest kanoniske *postmoderne* romaner, nemlig Don DeLillos *White Noise* (1985). Faktisk er det bemærkelsesværdigt på hvor mange punkter, DeLillos roman foregriber den postironiske litteratur. I modsætning til de fleste andre postmoderne romaner tager den nemlig afsæt i et dysfunktionelt familieliv i de amerikanske forstæder, og så foregår mange af de vigtigste scener i romanen enten i Supermarkedet eller foran fjernsynet. Fjernsynet og Supermarkedet (læs: Medierne og Markedet) konkurrerer i *White Noise* om at være den vigtig-

samfund, postironikerne er mest interesserede i, konsumerismen og de medier, der omgiver os – og ikke mindst de zoner, hvor de to konvergerer. Disse to knudepunkter i det moderne forbruger- og informationssamfund er efterhånden ved at smelte sammen til ét knudepunkt,²²⁷ og postironikerne undersøger, hvordan denne uhellige alliance, denne monstrøse M&M, i vid udstrækning ensretter folks måde at tænke på og indskrænker det mulighedsfelt, den foregiver at åbne.

I vore dage bibeholder amerikanerne dét frie valg, der er så vigtig en del af deres selvforståelse, men deres frihed er ikke så meget friheden til at vælge *om* de overhovedet vil tage del i forbruger- og mediesamfundets mange tilbud, men snarere *hvad* de vil købe, *hvad* de vil se i fjernsynet. Friheden til at vælge er ikke ensbetydende med friheden til at vælge fra.

Infinite Jest griber netop fat i den paradoksale måde, den amerikanske gennemsnitsforbruger forvalter sit frie valg på, og filmen »Infinite Jest« fremstår i Wallaces roman som et fortættet billede på underholdningsindustriens sirenesang. Den dystopiske side af de elektroniske massemedier bliver også belyst i *The Corrections*, hvor Chips deltagelse i Internet-svindel demonstrerer, hvordan massemediernes frisættende og fællesskabsdannende potentiale hurtigt kan transformeres til en individuel og samvittighedsløs jagt på profit. Det er også jagten på profit, der driver medicinalgiganten i Franzens roman, hvor Gary og Denise desillusioneret må sande, at producenterne af Corecktaall tager mere hensyn til deres egen bundlinje end til de patienter, de foregiver at ville hjælpe.

Konsumkulturen forbindes i de postironiske værker med en udtalt følelse af *forræderi*. Firmaerne, medierne og reklamebranchen forråder den enkelte borger ved at indpode et uudslukkeligt materielt begær i ham eller hende, og den enkelte borger forråder sig selv og sine nærmeste ved ikke at sige fra, ved ikke at melde sig ud af forbrugerkulturen. Forræderiet bliver aldrig mere tydeligt, end når det går ud over vores børn, der allerede fra vuggen drages ind i vores forbrugsmønstre. Børnene har ikke chancen for selv at sige fra, og når de endelig vokser op og *har* chancen for at sige fra, så er det ofte for sent: For at deltage i samfundet på lige fod med deres omgangskreds er de nødt til at købe de samme SUV's²²⁸ og de samme køkkenredskaber som vennerne.

ste nexus i det postmoderne informations- og forbrugersamfund, og de beskrives mere eller mindre enslydende i romanen. Om Supermarkedet hører vi: »This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data [...] Everything is concealed in symbolism, hidden by veils of mystery and layers of cultural material« (WN, 37). Og om tv hører vi: »TV offers incredible amounts of psychic data [...] The medium practically overflows with sacred formulas if we can remember how to respond innocently and get past our irritation, weariness and disgust« (WN, 51). Det er blevet diskuteret meget, hvorvidt disse passager er ironiske eller ej, men den sakrale overtone i begge beskrivelser træder tydeligt frem. Begge områder fremstilles mere eller mindre som postmoderne templer, som fikspunkter for vores riter, og DeLillos interesse for netop disse to zoner af senkapitalismen foregriber på mange måder den postironiske litteratur.

²²⁷ Jf. f.eks. den eksponentielt stigende Internet-handel.

²²⁸ I *The Corrections* kører alle rundt i Ford Stompers – lige fra Garys kone til Gitanas håndlangere i Litauen. Der er dog nok ikke tale om *product placement* à la den, der fik Fay Weldon til at skrive en roman om Bulgari, men om en besk kommentar til det frådseri, disse benzinslugende monstre repræsenterer.

Postironisk litteratur er følgelig fuld af beskrivelser af børn, der allerede har udviklet sig til drevne forbrugere. Vi husker på, hvordan Garys børn prøver at lokke det ene forbrugsgode efter det andet ud af deres far under påskud af, at det er nødvendigt for deres sunde hobby. Sagen sættes endnu mere på spidsen i A.M. Homes' novelle »A Real Doll«, hvor en dreng har en kærlighedsaffære med sin Barbie-dukke, hvis Mattel-logo han lystent kærtegner med tungen; eller i George Saunders' »I Can Speak!TM«, hvor forældre spænder realistiske tale-masker om hovedet på deres sagesløse spædbørn for at imponere vennerne. Hvor groteske og overdrevne disse noveller end er, så udtrykker de en håndgribelig bekymring, for ikke at sige angst, hos den postironiske generation; en angst for, at det ikke længere er muligt at finde en vej tilbage, en vej ud af forbrugersamfundets labyrint. Man kan ikke bare melde sig ud af samfundet og flytte op i en primitiv bjerghytte som en anden Heidegger²²⁹ eller UNA-bomber, og enhver udfrielse og forløsning må således finde sted inden for de rammer, konsumkulturen sætter.

H) En stædig insisteren på og inklusion af Virkelighed og Sandhed i fiktionen

Som en slags modgift til den erosion af autenticitet, som Medierne og Markedet resulterer i, insisterer postironikerne ofte på en eller anden form for Virkelighed eller Sandhed. Deres inddragelse af disse begreber er ikke altid lige filosofisk gennemreflekteret, og den fremstår ofte ret *common sense*-agtig, men det er samtidig så markant en tendens, at man er nødt til at forholde sig til den.

Inklusionen af det Virkelige og det Sande i den postironiske litteratur antager flere forskellige former. Ofte insisterer forfatteren simpelt hen på, at han fortæller sandheden, at han skriver om noget virkeligt. Det er den metode, vi ser hos bl.a. David Foster Wallace, lige fra *Westward the Course of Empire Takes Its Way* og frem til i dag. I *Westward* insisterer fortælleren f.eks. på, at det, han skriver, ikke er traditionel fiktion: »the above was not really an interruption, because this isn't the sort of fiction that can be interrupted, because it's not fiction, but real and true and *right now*« (334). Denne insisteren fortsætter i hovedværket *Infinite Jest* (som Wallace selv betegner som »radical realism«) og i »Octet«, hvor fortælleren/forfatteren/Wallace forsøger at redde hele pop-quiz-fiaskoen ved at fortælle sandheden om den.

På den anden side kan understregningen af virkelighedsaspektet ske gennem inklusionen af forfatterens eget liv som eksplicit stof. Rick Moodys novelle »Demonology« handler om søsterens tragiske død i et biluheld og slutter med, at Moody undskyldende konstaterer, at han på grund af stoffets intime og smertelige karakter ikke har været i stand til at fiktionalisere beretningen mere: »I should fictionalize it more, I should conceal myself. I should consider the responsibilities of

For en lidt mere ildevarslende forbindelse mellem kapitalkritiske forfattere og biler, se artiklen »Would You Buy a Car From This Novelist?« om Don DeLillo og Oldsmobiles Intrigue-model. Artiklen kan findes på følgende hyper-link: <http://archive.salon.com/media/poni/1998/07/22poni.html>.

²²⁹ Og selv maskinstormeren Heidegger dukkede frem fra sin hytte, når der var fodbold i fjernsynet.

characterization« (Moody 2000, 305). Moodys forsøg på at skrive fiktion om tragedien slår måske fejl, men, antydes det, som en sidegevinst præsenteres læseren for mere Virkelighed end i en gennemsnitlig novelle. Virkelighed er der også nok af i Dave Eggers' genrekrydsende memoirer/roman *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Bogen handler om, hvordan Eggers inden for en enkelt måned mistede begge sine forældre til kræften og derefter som umoden 20-årig stod med ansvaret for at opdrage sin 8-årige lillebror. Flettet ind i denne virkelige og ganske rystende historie er en række fjollede, åbenlyst fiktive sekvenser, hvis primære hensigt ikke er at udvande eller undergrave virkeligheden, men snarere at tilsløre den: »the gimmickry is simply a device, a defense, to obscure the black, blinding, murderous rage and sorrow at the core of this whole story, which is both too black and blinding to look at – *avert...your...eyes!*« (Eggers 2000, xxvii). Virkeligheden i bogen er så stærk en tobak, at den sagesløse læser skal beskyttes imod dens fulde effekt.

Også Jonathan Safran Foer har med *Everything is Illuminated* skrevet et værk, der blander selvbiografisk stof/memoirer med fiktion, og desuden har mange postironiske forfattere i de seneste år udgivet egentlige memoirer, som Moodys *The Black Veil*, Antrims *The Afterlife* og Franzens *The Discomfort Zone*. Memoirer plejer ellers at være kronen på en lang og glørværdig karriere, og den pludseligt høje frekvens af sådanne 'præmature' erindringsbøger giver en klar indikation af den hovedrolle, hovedstolen spiller for postironikerne.

Postironikerne er naturligvis ikke de første til at sætte det autobiografiske i spil i deres fiktion, men hvor en John Barth ofte inddrog selvbiografiske elementer for at underminere grænserne mellem virkeligheden og fiktionen (og i sidste ende vise, at virkeligheden var en fiktion), så inddrager postironikerne deres eget liv for at tilføre det fortalte en autoritet, en ureducerbarhed, der ikke er tilgængelig i den 'rene' fiktion. Jeg'et sættes ikke i spil for at opløse grænser, men for at bidrage til Virkelighedens genkomst i den amerikanske litteratur; for at etablere en soliditet, en kropslig/materiel modvægt til de simulakrer, der omgiver os.

I) En stærk optagethed af materialitet, herunder kropslighed

Netop det materielle og det kropslige spiller da også en afgørende rolle i det postironiske forsøg på at gøre op med postmodernismens abstraktioner. Den menneskelige krop er et fast holdepunkt i den tilstand af uvished, postmodernismen beskrev (og således også i en vis forstand medførte), og dette holdepunkt klynger postironikerne sig følgelig til i mange af deres værker. Kroppen udgør en slags materiel *basecamp* i de postironiske forfatters afsøgning af eksistensvilkårene i vores hypermedierede verden – den er der, når man vågner, og i de fleste tilfælde er den der også, når man

går i seng igen. Kroppen er et ubestrideligt faktum,²³⁰ og som sådan en moddosis til alle de dekonstruerede og sønderknuste »sandheder«, postmodernismen har efterladt i sit kølvand.

Og det er ganske slående, hvor fyldt den postironiske litteratur er med kroppe og kropslighed. Det skal dog samtidig understreges, at kroppen sjældent er en uproblematisk størrelse i det postironiske. Faktisk volder den ofte sine ejermænd en betydelig mængde besvær og skaber den ene pinlige situation efter den anden. Mange af Wallaces hovedpersoner sveder f.eks. umådeholdent (et kendetegn, de ifølge Wallaces selvbiografiske skrivelser deler med deres skaber), de plages af rigelige mængder tarmluft, de skal tisse, men har ikke mulighed for at gå på toilettet, osv. Kroppen er måske nok en ureducerbar klippe i postmodernitetens oprørte hav, men den er samtidig kilde til stor forlegenhed og utilpashed, og den virker ofte socialt hæmmende i al sin uregerlighed. Og ikke nok med det: den postironiske krop er ofte enten syg eller deform: Calliope i Jeffrey Eugenides' *Middlesex* lider af det sjældne 5-alpha-reductase-mangel-syndrom, der gør hende/ham til en hermafrodit; Mario i *Infinite Jest* er en vanskabt dværg, og Joelle i samme roman har et vansiret ansigt og går følgelig med slør; Alfred i *The Corrections* lider af fremskreden parkinsonisme og Billie i *Purple America* af endnu mere fremskreden sklerose; Julia Slavins novelle »Dentaphilia«²³¹ starter med den sigende sætning: »I once loved a woman who grew teeth all over her body«; I Sam Lipsytes novelle »The Wrong Arm«²³² er der et eller andet uspecifiseret galt med fortællerens mors arm, der ender med at tage livet af hende, og Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* tager jo afsæt i en lignende situation: tabet af to forældre til kræften.

Det står således klart, at den postironiske krop er en forræderisk krop, der ofte svigter, når der er allermest brug for den. Den entropi, som postmodernisterne lokaliserede i samfundet og i kommunikationen (mere om det i de kommende kapitler), rammer i den postironiske litteratur i høj grad kroppen, der i dette perspektiv trods alt må siges at være et fast holdepunkt med visse modifikationer. Det er imidlertid vigtigt at holde fast i forskellen mellem postmodernismens teoretisk-abstrakte angreb på kroppen og postironiens yderst materielle tilgang til kroppen og dens forfald. Trods sin skrøbelighed forbliver kroppen for postironikerne et afgørende holdepunkt i – og udgangspunkt for – navigationen gennem senkapitalismens medierede morads.

J) En markant optagethed af de relaterede temaer Ensomhed og Kommunikation

²³⁰ Men selv dette ubestridelige faktum blev forsøgt bestridt af mange postmoderne forfattere og teoretikere. Vi husker på, hvordan titelpersonen i *V.* langsomt mekaniseres og afmonteres, og en lignende problematisering af kroppens ubestridelighed finder vi i Donna Haraways »A Manifesto for Cyborgs«. Hverken Pynchon eller Haraway formår dog for alvor at rokke ved den håndgribelige materialitet, der kendetegner kroppen, hvor mekaniseret den end må være.

²³¹ Optrykt i antologien *The Burned Children of America*.

²³² Ligeledes optrykt i *The Burned Children of America*.

De kroppe, der vandrer rundt i det postironiske landskab, er ofte isolerede, ensomme individer, der føler sig afskåret fra livet omkring dem. Ensomhed er selvfølgelig ikke noget nyt tema i litteraturen. Verdenslitteraturen er rig på ensomme outsiders, lige fra Dostojevskijs kældermenneske, over Kafkas fremmedgjorte protagonister og til japanske Haruki Murakamis socialt isolerede hovedpersoner. Også den amerikanske litteratur er fuld af outsiders og enspændere, men det er værd at understrege, at deres ensomhed ofte er selvforskyldt og udspringer af et bevidst valg. Litterære figurer som Melvilles Bartleby, Mark Twains Huckleberry Finn og Salingers Holden Caulfield opsøger bevidst den frihed, der også ligger i ensomheden og den sociale isolation – en frihed fra konventioner og snærende bånd. Anderledes forholder det sig med de mennesker, der *ikke* ønsker at være ensomme, men stadig er det. Det er netop denne ufrivillige ensomhed, vi finder i den postironiske litteratur. Også denne type ensomhed er der præcedens for i amerikansk litteratur. Nathanael Wests *Miss Lonelyhearts* (1933) og Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966) bugner begge af ensomme stakler, der på forskellig vis prøver at række en hånd ud mod omverdenen, som imidlertid ikke ænser deres råb om hjælp.²³³ I den postironiske litteratur sættes ensomhed imidlertid for alvor i centrum, og hvis man ikke med god samvittighed kan tale om en væsensforskel i forhold til tidligere litterære perioder, så kan man med ro i sindet påpege en gradsforskel i optagetheden af ensomhed. Ensomheden er simpelt hen et menneskeligt grundvilkår for postironikerne; et grundvilkår, der i høj grad sættes af det moderne mediasamfund. Både Wallace og Franzen²³⁴ peger i deres essays på, hvordan massemedierne – og især fjernsynet – skaber en illusion af fællesskab, men i virkeligheden udvirker dyb ensomhed. Jo mere den isolerede tv-seer tager del i mediernes falske fællesskab, jo ensommere bliver han, og jo mere søger han igen selskab i fjernsynets sendeflade. Det er en ond cirkel, der i spiralformede baner bevæger sig indad mod solipsismens sorte hul.

Vejen ud af ensomhedens onde cirkel er for postironikerne *kommunikation*. Kommunikationen betragtes som det sekulære mirakel (for nu at citere Pynchon), der kan udfri individet fra ensomhed og isolation, men paradoksalt nok er vilkårene for kommunikation ikke særligt gode i kommunikationssamfundet ifølge postironikerne. Massemedierne er måske nok i udgangspunktet kommunikationskanaler, men den 'kommunikation', der udgår fra f.eks. fjernsynet, er i bedste fald envejskommunikation, der ikke tillader ægte deltagelse i et mediefællesskab, og som desuden afskærer seeren fra kommunikation med andre mennesker af kød og blod. Kommunikations- og

²³³ Også Harold Bloom har påpeget slægtskabet mellem West og Pynchon, men på vanlig Bloomske facon: »Pynchon's best work can be said to marry S. J. Perelman and Nathanael West, but the canonical potential of *The Crying of Lot 49* depends more on our uncanny sense that it is being imitated by *Miss Lonelyhearts*« (Bloom 1995, s. 521). Pynchons kombination af ensomheds- og kommunikationstemaet i *Lot 49* kan i vid udstrækning siges at foregribe den postironiske tilgang til de samme problemer (og ikke vice versa).

²³⁴ Og Franzen kalder endog sin essaysamling *How to Be Alone*. Det er da klar tale.

mediesamfundet er, hævder postironikerne, atomiserende snarere end fællesskabssættende, og det er dette beklagelige faktum, de gennem deres fiktion analyserer og i vid udstrækning også prøver at råde bod på.

I forlængelse af postironikernes valorisering af kommunikation hjemses den postironiske litteratur af en gennemgribende angst for fejlslagen kommunikation, for kommunikationssammenbrud.²³⁵ *Infinite Jest* Hal, *The Corrections* Alfred og *Purple Americas* skleroseramte Billie og stammende Hex er blot fire eksempler fra postironikernes vagtparade af eklatante kommunikationssammenbrud. De er alle fanget i det fængsel, kroppen udgør, når man er ude af stand til at kommunikere, og derfor er de i bund og grund alene og ensomme, selv om de er omringet af familie og venner. Og familien er da heller ingen garanti for et hjertevarmt fællesskab eller for vellykket kommunikation. Den sygdomsramte Billie bliver i *Purple America* forladt af sin ægtemand; Calliope i *Middlesex* løber hjemmefra, da familien ikke formår at sætte sig ind i hendes situation; og James Incandenza er ude af stand til at kommunikere med sin søn Hal. »Familial communication always has to do with failures to communicate«, skriver Jonathan Safran Foer i sin novelle »A Primer for the Punctuation of Heart Disease«,²³⁶ og denne desillusionerede erklæring sammenfatter meget godt det postironiske syn på kommunikationens vilkår i årtusindskiftets familieliv. Familier burde om noget være fællesskaber, men hvis man ikke engang kan kommunikere (altså: gøre fælles) inden for familien, hvor sammentømret er dette naturgivne fællesskab så egentlig?

Det er unægtelig et noget kuldslået billede, postironikerne tegner af mulighederne for fællesskab og vellykket kommunikation, men den pessimistiske indgang er ikke ensbetydende med en falliterklæring. Blot ligger de muligheder for fællesskab, postironikerne frembyder, ofte hinsides rammerne af det fortalte, i det fællesskab og den kommunikation, der etableres mellem læseren og forfatteren gennem tekstens medium (Wallace), eller i det fællesskab af litterært inklinerede, der tappert holder stand i mediasamfundets storme (Franzen). Franzens tyrkertro på den lille belejrede skare af læsere og forfattere, der stædigt og atavistisk holder fast i bogens glæder, er forfriskende og sympatisk (og måske også en kende elitær), men Wallaces mere tekstnære konception af litteraturens kommunikative muligheder forekommer mere gennemreflekteret og mere produktiv i det lange løb. Wallace betragter bogen som et medium, der i høj grad er befordrende for interaktion og kommunikation. Selve læseprocessen er først og fremmest et *møde* mellem læseren og forfatteren – et møde, der kræver en udveksling, en kommunikation.²³⁷ Hvor fokus i modernismen og postmodernismen måske i højere grad var på teksten selv, så forskydes den i det postironiske til tekstens

²³⁵ Endnu en gang foregriber Pynchon denne fokus: *The Crying of Lot 49* er fyldt med fejlslagen kommunikation, lige fra gedigne misforståelser til ringende telefoner, der ikke bliver besvaret, eller breve, der bliver opsnappet undervejs af Tristeros skumle håndlangere.

²³⁶ Optrykt i *The Burned Children of America*.

²³⁷ Man genkender indflydelsen fra receptionsæstetikken i denne konception af litteraturens virke.

margin: til de afsender- og modtagerpositioner, der er nødvendige for at fuldende det kommunikative kredsløb. Wallaces ide om at skabe en direkte kanal mellem den ensomme forfatter og den ensomme læser og genindføre ideen om litteraturen som »a living transaction between humans« må således betragtes som et helt centralt postironisk credo; en ambition om at udvirke kommunikationens sekulære mirakel gennem litteraturens medium.

K) Et opgør med metafiktionens selvrefleksive strategier

Hvor de ovenstående punkter i vid udstrækning kredser om tematiske formationer (om end disse tematiske formationer naturligvis også har en indvirkning på det postironiske formsprog), så befinder vi os med de sidste to punkter i denne foreløbige postironiske typologi overvejende i den formelle sfære. I en vis forstand kan disse to sidste punkter siges at lægge sig i naturlig forlængelse af det første punkt (det eksplicitte modsætningsforhold til postmodernismen),²³⁸ men disse kendetegn er så markante i deres egen ret, at de fortjener at blive behandlet selvstændigt.

Et af de vanlige kritikpunkter, der fremføres mod postmodernismen, er, at den er vendt væk fra verden og ind mod sig selv, i en navlebeskuende, selvfortærende introspektion – *metafiktionen*. Som læsere af f.eks. *Don Quixote* og *Tristram Shandy* vil vide, er metafiktionen ikke ligefrem en ny foreteelse, men hvor metafiktionen i disse tidlige værker først og fremmest var en lokal *teknik*, forfatteren kunne anvende med jævne og anstændige mellemrum, blev metafiktionen i postmodernismen selve litteraturens *natur*, i en evigt illusionsbrydende demontering af litteraturens traditionelle mimetiske bestræbelser. Dét er i hvert fald det vedtagne billede i store dele af den postmoderne reception.²³⁹

Som vi skal se i kapitlet om Pynchon og andre postmodernister, er det en noget letkøbt kritik, de har været – og fortsat bliver – udsat for. Postmodernismen er mindst lige så ekstrovert, som den er introvert,²⁴⁰ og de 10 års research, der f.eks. ligger forud for Pynchons *Gravity's Rainbow*, synes svært forenelig med ideen om en primært introspektiv litteratur. Der ér ganske vist store mængder selvrefleksion i romaner som *Gravity's Rainbow* og *The Crying of Lot 49*, men der er også megen historisk interesseret nysgerrighed, der ikke indfanges i et selvrefleksivt hængedynd. Ikke desto mindre har der altså været en tendens til at kritisere postmodernismen for denne selvrefleksion: enten fokuserer man på de skrifttematiske elementer hos f.eks. Pynchon og underbetoner hans mere udadvendte sider,²⁴¹ eller også gør man de rendyrkede eksempler på introspektiv meta-

²³⁸ I en vis forstand kan *alle* punkterne i typologien, med en mulig undtagelse af punkt **B**), siges at lægge sig i forlængelse af punkt **A**), idet postironikernes tematiske fokus ofte er ment som en korrektion af postmodernismens tematiske fokus.

²³⁹ I det næste kapitel skal jeg, i mindre postulerende form, vende tilbage til receptionens konstruktion af postmodernismen som verdensfravendt.

²⁴⁰ I gennemgangen i næste kapitel af Paul Maltby og Linda Hutcheon skal jeg vende tilbage til disse begreber.

²⁴¹ Hanjo Berressems *Pynchon's Poetics* og McHoul og Wills' *Writing Pynchon* er gode eksempler på denne strategi.

fiktion, der også findes i postmodernismen – Barth i sit mest uforsonlige hjørne, Gass i sit mest knastørre teoretiske lune, osv. – til repræsentative for postmodernismen som sådan.

Under alle omstændigheder har billedet af postmodernismen som et introspektivt skriftlaboratorium været særdeles indflydelsesrigt, og i lyset af denne vedtagne sandhed er det ikke så underligt, at postironikerne ønsker at gøre op med postmodernismens selvrefleksive spejlkabinetter. Det postironiske opgør med metafiktionen tager to overordnede retninger:

1) Den ene retning er en direkte konfrontation med postmodernismens ironiske selvbevidsthed. Denne konfrontatoriske strategi griber ganske enkelt fat om nældens rod og retter postmodernismens selvbevidsthed mod den selv, i en art *metametafiktion*. David Foster Wallace og Dave Eggers er begge eksperter i denne manierede, hyperselvbevidste stil, og deres værker rummer ofte passager, der ikke bare er selvbevidste, men også bevidste om denne selvbevidsthed, og yderligere selvbevidste om denne selvbevidste selvbevidsthed, *ad infinitum et nauseam*. Sådanne passager er jo ulidelige i længden, og det er sådan set bevidst fra postironikernes side. Ved at applicere selvbevidsthed på selvbevidsthed får de i sidste ende den selvrefleksive strategi til at implodere under egen vægt, og de fremhæver derved den apori, der lurar på bunden af al metafiktion.

2) Hvor den ene retning konfronterer, da undviger den anden retning. Det er den retning, man finder hos Franzen, hos Eugenides og hos dele af den sene Wallace. I stedet for en hyperselvbevidsthed finder vi her en mangel på selvbevidsthed, eller, for at være mere præcis: en mangel på tekstuel, metafiktiv selvbevidsthed. Der er stadig store mængder selvbevidsthed hos Franzen, men det er snarere en kropslig, human selvbevidsthed om forfatteren selv som en mere eller mindre ensom person af kød og blod; en person, der ønsker at række ud mod sin læser (se punkt J).²⁴² Forfattere som Franzen og Eugenides viger simpelt hen uden om de metatekstuelle overvejelser, der for dem at se konstituerer postmodernismens visne rygrad; de ignorerer problematikken til fordel for en mere ligefrem narration.

Denne metode kan på mange måder siges at udgøre en vis regression, en vis formalistisk indskrænkning, og det er ikke helt forkert at sige, at den luksus, det på sin vis er at undlade at forholde sig til hele det metafiktive problem, i bund og grund er muliggjort af den konfrontatoriske strategi, der blev anlagt i de første postironiske værker. Hvis man fra starten havde ignoreret postmodernismens selvbevidsthed, ville man nok have fremstået som naiv og bagstræberisk, som en realist, der var strandet på den forkerte side af postmodernismen. Postironiske pionerer som

²⁴² Denne særlige postironiske selvbevidsthed grænser indimellem faretruende tæt op til god, gammeldags selvoptagethed. Dét kan i hvert fald siges at være tilfældet i størstedelen af Franzens jeg-fikserede essays, i Moodys intenst selvudleverende og selvbeskuende *The Black Veil*, og i visse af novellerne fra Wallaces *Brief Interviews With Hideous Men*. Mere end nogen af de øvrige postironikere er Wallace dog klar over farerne ved selvoptagethed, så hans tekster rummer nemlig ofte en *parodisk* selvoptagethed. Det er bl.a. tilfældet i novellen »The Depressed Person«, der er en sand tour de force i jeg-centrerede udladninger.

Wallace og Eggers har imidlertid med værker som *Westward the Course of Empire Takes Its Way* og *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (alene titlerne!) vasket tavlen ren, så at sige, og de efterfølgende postironikere er fritaget fra forpligtelsen til at fortsætte med at praktisere en ulæselig selvbevidst selvbevidsthed. Metametafiktionen var gudskelov et kort – om end nødvendigt – kapitel i det postironiske opgør. Den er efterfølgende blevet indlejret som en erfaring i det overordnede postironiske projekt, og med den i bagagen kan man bevæge sig videre i programmet.

L) Et opgør med postmodernismens ironi

Et af de vigtigste fællestræk ved det postironiske – og det fællestræk som berettiger bevægelsens navn – er selvfølgelig opgøret med den ironi, som mainstreamkulturen har overtaget fra de postmoderne rebeller og gjort til sin egen. Dette opgør udgør en af de centrale akser, om hvilke det postironiske projekt drejer, men det er samtidig paradoksalt nok projektets svageste og mest sårbare punkt. Opgøret med den postmoderne ironi er på én gang postironikernes største force og deres største akilleshæl.

Ironien har lige fra begyndelsen udgjort en motiverende anstødssten for de postironiske forfattere. I novellen »My Appearance« fra *Girl With Curious Hair* tegner David Foster Wallace et billede af David Lettermans tidstypiske ironi som en giftig, destruktiv kraft, og lige siden har han udbygget denne kritik – mest bemærkelsesværdigt selvfølgelig i essayet »E Unibus Pluram« og i det ledsagende interview med Larry McCaffery, hvor Wallace reflekterer over mainstreamkulturens kooptering af postmodernismens retoriske arsenal og siger: »Postmodern irony and cynicism's become an end in itself, a measure of hip sophistication and literary savvy. [...] Irony's gone from liberating to enslaving« (McCaffery, 147). Wallace tegner i sine banebrydende tekster et billede af en retningsløs ironi, der ikke er forpligtet på andet end det indforståede grin, og som har mistet al oppositionel kraft. Som følge af mainstreamkulturens kooptering er ironien blevet en alledagsnærværende *cool* attitude, der har forlagt sit kritiske potentiale og i stedet i en implicit bekræftelse af status quo fritager sine udøvere fra at tage et ansvar.

Postironikerne er ikke altid lige enige om, hvordan opgøret med postmodernismen skal konciperes og forvaltes, men i opgøret med ironien finder de fælles fodslag, både i de konkrete litterære manifestationer og i de poetologiske overvejelser i essays og interviews. I et appendiks til paperback-udgaven af *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* prøver Dave Eggers i sektionen »Irony and its Malcontents« at imødegå de kritikere, der i deres omtaler af bogen klandrede den for at være en ironisk stiløvelse. Eggers beskylder – med rette – disse kritikere for at forveksle det ironiske med det blot og bart *sjove*, og han opstiller en 12-punkts-liste, der viser, hvordan hans bog

ikke er ironisk, hvorpå han erklærer, at »there is almost no irony, whatsoever, within its covers«. ²⁴³ Han fortsætter sin forsvarstale med følgende udsagn: »to refer to everything *odd, coincidental, eerie, absurd* or *strangely funny* as *ironic* is, frankly, an abomination upon the Lord« (ibid., 33). ²⁴⁴ Eggers forsvarer altså retten til at være sjov (og de postironiske romaner er ofte netop det: sjove), samtidig med at han viderefører angrebet på det ironiske.

Andre postironiske forfattere, som Jonathan Safran Foer, fraskriver sig endog den ret til sjov, som Eggers så lidenskabeligt insisterer på. I *Everything is Illuminated* når han ad tvivlsomme veje frem til følgende filosofiske guldkorn: »Humor is a way of shrinking from [the] wonderful and terrible world« (Foer 2002, 158), og hvad værre er: i de slægtshistoriske sektioner af bogen følger Foer i vid udstrækning dette credo, med det resultat at den tilsigtede patos glider over i en modstandsløs sentimentalitet. Der er ingen tvivl om, at Foers afskrivning af humoren tager afsæt i den impuls til at genetablere alvoren i litteraturen, som de øvrige postironikere også udviser. Opgøret med den postmoderne ironi udspringer af en følelse af, at postmodernismen forholdt sig for overfladisk til nogle egentlig ganske alvorlige ting, og denne lakune vil postironikerne gerne råde bod på, i en velovervejede flirt med det banale og det sentimentale. Postironikernes flirt udvikler sig dog indimellem hos Foer til en hovedkulds kærlighedsaffære, og i sin afskrivning af humoren går Foer meget længere end de øvrige postironikere i forsøgt på at genetablere alvor og patos i fiktionen. Man forestiller sig, hvordan den unge Foer har forlæst sig på Wallaces tv-essay men samtidig har glemt at læse den rasende morsomme *Infinite Jest*.

Foers overdrevne humorforladthed viser, *hvor* skrøbelig en retorisk modus, patos i bund og grund er. Ironien er en meget stærkere modus end den patos, postironikerne vil sætte i stedet, fordi ironien altid allerede angriber sig selv, undergraver sig selv på skrømt og dermed forebygger angreb udefra. Patos er derimod nem at angribe, og det véd forfattere som Wallace og Moody også godt, men samtidig argumenterer de for, at den sårbarhed, brugen af patos installerer i deres værker, er en nødvendig risiko i forsøget på at finde ud af postmodernismens ironiske blindgyde.

Postironikernes opgør med ironien er altså i udgangspunktet et skrøbeligt projekt, som let kan beskyldes for banalitet og gnidningsløs sentimentalitet. ²⁴⁵ Et andet, og måske endnu vigtigere problem, og en af de motiverende faktorer bag denne afhandling, er, at opgøret beror på en reduktiv læsning – for ikke at sige en fejllæsning – af postmodernismen. I deres stålsatte fokus på postmodernismens ironiske dårligheder ser postironikerne simpelt hen ikke den patos, der også lig-

²⁴³ S. 33 i appendikset til paperback-udgaven fra 2001.

²⁴⁴ Postironikerne kan ikke selv sige sig helt frie for denne tendens til at forveksle det sjove med det ironiske, og i deres kritik af den postmoderne ironi udnævner de indimellem simpel falden-på-halen-komik og andre uskyldige narrestreger til at være ironiske. Eggers' insisteren på præcision i begreberne er yderst sympatisk, men den kan i lige så høj grad rettes mod hans egen generation.

²⁴⁵ Og som mine kommentarer om Foer demonstrerer, vil jeg hævde, at beskyldningerne indimellem er berettigede.

ger indlejret i store dele af postmodernismen, hos Pynchon, hos DeLillo, hos Auster, hos Coover osv. I de kommende kapitler vil der blive rig lejlighed til at udpege og diskutere postmodernismens patos, men foreløbig vil jeg foregribe tingene lidt og postulere, at den postmoderne litteratur er usædvanlig rig på små momenter af patos, der står uimodsagte inden for romanernes rum og ikke undergraves af den omgivende ironi (som der vitterlig også er rigeligt af). Disse små øjeblikke af patos er underbelyste og ofte også ignorerede i den teoretiske postmodernismekonstruktion, og det kan derfor heller ikke undre, at de overses af postironikerne. Den postironiske generation er flasket op med en teoretisk postmodernismekonstruktion, der henter sit brændstof fra dekonstruktionen, og som derfor ser ironien som en i princippet ubeherskelig, formopløsende figur, der destabiliserer litteraturens interne betydningssystemer og reducerer vidt forskellige værkers udsagn til den samme skeptiske relativisering af mulighederne for overhovedet at kommunikere. I denne optik er en tekst enten ironisk eller alvorlig, og en opdeling i legesyg postmodernisme og oprigtig realisme er en naturlig konsekvens heraf. Det er i vid udstrækning dette binære tankemønster, postironikerne opererer inden for med hensyn til postmodernismen, og på denne baggrund forekommer deres opgør yderst forståeligt.

Den postironiske litteraturs fokus på netop ironien er værdifuld, fordi den påpeger i *hvor* høj grad ironien er en del af moderne amerikansk litteratur og kultur. Samtidig understreger den dog, at der er behov for at tage den dekonstruktive ironiforståelse og den medfølgende udspaltning af litteraturen op til revurdering. Jeg vil hævde, at en mere retorisk orienteret og pragmatisk tilgang til ironien, som man finder i f.eks. Wayne C. Booths *A Rhetoric of Irony* (1974), vil tillade at anskue ironien som en lokal, midlertidig effekt, der kommunikerer et specifikt budskab og ikke nødvendigvis undergraver hele værkets udsagn. Ironien på side 14 undergraver ikke nødvendigvis den patos, der findes på side 17. Et sådant pragmatisk syn på ironi (som jeg skal vende nærmere tilbage til senere i afhandlingen) lægger sig også naturligt i forlængelse af det informationsteoretiske/kybernetiske sprogsyn, der dominerer de væsentligste postmoderne romaner – et sprogsyn, der på en række afgørende punkter adskiller sig fra den poststrukturalistiske og dekonstruktive tilgang til sproget, der især udgør afsættet for den teoretiske postmodernismekonstruktion.

Hvad enten postironikernes opgør med den postmoderne ironi hviler på et fejlslagent grundlag eller ej, så kan der dog ikke herske nogen tvivl om, at kritikken af ironien er et af de bærende elementer i de seneste 15 års amerikanske litteratur. Man kan sige meget om de postironiske forfattere – og i det foregående kapitel *har* jeg sagt meget om dem – men ét er sikkert: de er ikke ude på at tage røven på deres læsere.

2. Postironisk litteratur

Så vidt den foreløbige typologi over den postironiske litteratur. Flere af elementerne på listen går naturligvis igen i andre litterære perioder og -ismer, men netop som liste betragtet – som en specifik konstellation af lige præcis disse formelle og tematiske kendetegn – vil jeg hævde, at ovenstående typologi har sin eksistensberettigelse i forhold til det postironiske.

Den ting, der springer mest i øjnene, når man lader øjnene glide ned over bevægelsens mange fællestræk, er, i hvor høj grad postironikernes opgør er afhængigt af postmodernismen. Postironikerne synes i særlig grad at klynge sig til de postmodernister, de prøver så hårdt at drukne, og beskrivelsen af den postironiske litteraturs projekt er derfor også i høj grad en beskrivelse af postironikernes opfattelse af postmodernismen. I det følgende skal vi selv se nærmere på den postmodernisme, der udgør den postironiske litteraturs altafgørende motivation og fundament.

3. Postmodernistisk teori

3.1. Hvad er postmodernismen?

Det ville være lettere at gå i rette med postironikernes reduktive fremstilling af postmodernismen, hvis deres strategiske fejllæsning blot kunne forklares som endnu et tilfælde af en Harold Bloomske »creative misprision«,²⁴⁶ men postironikernes forestilling om de postmodernistiske forgængere er langt fra grebet ud af den blå luft. David Foster Wallace og Jonathan Franzens æstetiske opgør indskrives i et generelt opgør med, hvad det er blevet god tone at betragte som en selvrefleksiv, ironisk og i sidste ende uansvarlig postmodernisme. Dette opgør kan både spores i samtidskunsten, i disse års kulturjournalistik og boganmeldelser,²⁴⁷ i debatbøger,²⁴⁸ samt i litteraturforskningens nyvundne eller måske snarere genfundne interesse for emner som bogens materialitet, skønlitteraturens historiske kontekst og fiktionens kognitive aspekter.²⁴⁹ Den almene bevægelse bort fra postmodernismen mod en ny realisme og inderlighed har gjort det legitimt at affeje gennemresearchede hovedværker i efterkrigstidens amerikanske litteratur som »mere games of postmodernism«,²⁵⁰ og den har medført, at man herhjemme uden at blinke kan karakterisere postmodernismen som »noget med simulakrer, permanent ironi og en tom ligegyldighed«²⁵¹ eller tale om en »standard postmoderne meta-litteratur, der ubekymret dekonstruerer oppositionerne mellem virkelighed og fiktion«. ²⁵²

Kulturjournalistikken og litteraturanmeldelserne er naturligvis ikke det mest oplagte sted at lede efter gennemreflekterede diskussioner af komplekse æstetiske og kulturelle problemstillinger, men de giver ikke desto mindre et udmærket praj om, hvilken vej de kritiske vinde blæser, og man

²⁴⁶ I *The Anxiety of Influence* (1973) beskriver Harold Bloom, hvordan såkaldt 'stærke' forfattere positionerer sig selv ved at fejllæse deres forgængere i en »creative misprision«.

²⁴⁷ Et slående tilfælde i den henseende er anmeldelserne af Thomas Pynchons nyeste roman *Against the Day* (udkommet d. 21. november 2006). Stilistisk, konceptuelt og tematisk indskrives *Against the Day* sig naturligt i Pynchons forfatterskab, men hvor anmeldelserne af romaner som *Gravity's Rainbow* (1973), *Vineland* (1990) og sågar *Mason & Dixon* (1997) var respektfulde, grænsende til det panegyriske, der er anmeldelserne af *Against the Day* anderledes negative, for ikke at sige ondsksfulde. Det forekommer overvejende sandsynligt, at den nye roman med tiden vil indtage sin retmæssige plads i Pynchons kanon ved siden af romaner som *V.* og *Mason & Dixon* (men under hovedværket *Gravity's Rainbow*), men *Against the Day* er ikke desto mindre blevet sablet ned af en stor del af anmelderne, der klager over Pynchons flade karakterer, hans fokus på abstrakte, videnskabelige koncepter, og romanens mange løse ender. Nøjagtig de samme anklager kunne man i sin tid have rettet mod *Gravity's Rainbow* (og de blev da også rettet mod romanen af datidens mere konservative anmeldere), men hvor det i 1973 var hipt at kunne lide Pynchons særlige afart af postmodernismen, er det i 2006 cool at påpege, at Pynchon ikke er cool mere.

²⁴⁸ F.eks. Jedediah Purdys dybtfølte og oprigtige opgør med ironien, *For Common Things* (1999), samt Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsens *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005).

²⁴⁹ Se f.eks. antologien *Reading Matters* (1997) om litteraturens materialitet, samt Joseph Tabbis *Cognitive Fictions* (2002), der undersøger forbindelser mellem kognitionsforskning og nyere amerikansk skønlitteratur.

²⁵⁰ Kasia Boddy, i en anmeldelse af romanen *The Emperor's Children*.

²⁵¹ Tue Andersen Nexø, i en anmeldelse af Niels Franks essaysamling *Alt andet er løgn* (*Information*, 15. maj 2007, s. 15).

²⁵² Søren Pold, i en anmeldelse af Brett Easton Elliss *Lunar Park* (*Standart*, #1, vol. 20, 2006, s. 12).

må konstatere, at boganmeldernes utålmodighed med postmodernismens legestue går igen i mange nyere akademiske artikler og monografier.²⁵³ I sin glimrende litteraturhistorie *Britisk Litteratur efter 1945* identificerer Lars Ole Sauerberg f.eks. en særlig britisk variant af postmodernismen, der kiler sig ind imellem den radikale og metafiktive amerikanske postmodernisme på den ene side og realismen på den anden side. Den britiske postmodernisme udgør, siger Sauerberg (med en hilsen til Tony Blairs politiske projekt), en *tredje vej*; en slags diskret postmodernisme uden »voldsomt radikale eksperimenter« og »med realismen som klangbund« (Sauerberg 312-13). Sauerbergs karakteristik af den britiske postmodernisme er særdeles præcis, men præmissen for udtrykket *den tredje vej* – at amerikansk postmodernisme er uforenelig med realismen, og at den engelske postmodernisme indtager det gabende tomrum mellem disse to modsætninger – er mere diskutabel. Som afhandlingens fjerde kapitel vil vise, har den amerikanske postmodernisme også i høj grad en klangbund af realisme, og selv om den måske samtidig er mere radikalt eksperimenterende med sine fortælleformer end den engelske postmodernisme, så nivellerer disse fortællereksperimenter ikke den amerikanske postmodernismes stærke realistiske islæt.

En lignende retorisk konstruktion finder man i Tine Engel Mogensens artikel om den amerikanske forfatter Richard Powers. Powers tilhører David Foster Wallace og Jonathan Franzens generation, men hans gennemresearchede romaner, der bl.a. afsøger lighedspunkterne mellem Bachs fugaer og DNA-molekyler, er ikke så eksplicite i deres opgør med postmodernismen og kan derfor ikke rigtig indregnes under den postironiske bevægelse. I sit forsøg på at karakterisere Powers' forfatterskab benytter Tine Engel Mogensen sig af den samme modstilling som Sauerberg: På den ene side opstiller hun en eksperimenterende postmodernisme med »alternative narrative strukturer« og en interesse for »sproget som sådan«, og på den anden side »den realistiske tradition i amerikansk litteratur«, og i midten af dette binære modsætningspar (på Sauerbergs tredje vej) placerer hun så Richard Powers (Mogensen, 74).²⁵⁴

Det er sympatisk, at Sauerberg og Mogensen har et godt blik for det realistiske islæt i deres respektive analyseobjekter, men det er samtidig symptomatisk, at denne realisme bliver fremhævet på bekostning af og i kontrast til den amerikanske postmodernisme. Jeg forsøger naturligvis ikke at påstå, at forfattere som John Updike og Thomas Pynchon i bund og grund skriver den samme slags romaner, men jeg vil hævde, at den amerikanske efterkrigslitteratur i realiteten udgør et glidende spektrum af forskellige grader af realisme, og at den vanemæssige opdeling af periodens litteratur i en legesyg postmodernisme og en oprigtig realisme er stærkt medvirkende til at usynliggøre postmodernismens indhold af patos og realisme (for slet ikke at tale om realismens

²⁵³ Man skal naturligvis huske på, at overensstemmelsen i mange tilfælde lader sig forklare med, at boganmelderen og den akademiske litteraturforsker er én og samme person.

²⁵⁴ Jf. Franzens og Wallaces karakteristik af deres egne forfatterskaber som en slags syntese mellem postmodernistisk form og realistisk indhold.

indhold af ironi og selvrefleksion). En af de relativt få litteraturkritikere, der har analyseret den amerikanske efterkrigslitteratur på tværs af den imaginære kløft mellem postmodernismen og realismen, er Tony Tanner, hvis *City of Words* netop tegner et billede af periodens litteratur som et bredt spektrum af forskellige realistiske og ironiske strategier, men hans nuancerede blik på perioden er siden hen blevet fortrængt af ideen om den amerikanske efterkrigslitteratur som en uforsonlig skyttegravskrig mellem to uforenelige lejre. Denne polarisering af billedet har medført en kompleksitetsreduktion, der i postmodernismens tilfælde har udgrænset elementer som patos, realisme og repræsentationstrang fra periodekonstruktionen, og som samtidig har resulteret i en overbetoning af elementer som ironi, selvrefleksion og repræsentationskritik. Det er på denne baggrund, at det aktuelle opgør med den legesyge og verdensfjerne postmodernisme skal ses.

Parallelt med postironikernes, kulturjournalisternes og litteraturforskernes kritik af postmodernismen løber et tilsvarende opgør med 'postmoderne' teoridannelser som dekonstruktionen og poststrukturalismen. Efter at have domineret litteraturteorien i nogle årtier, med 1980'erne som en slags højdepunkt, er dekonstruktionen og poststrukturalismen atter blevet henvist til en mere ydmyg position på det teoretiske landkort. Litteraturforskningen er over en bred kam begyndt at udvise en markant utålmodighed over for centrale dekonstruktive og poststrukturalistiske begreber som *différance*, *jouissance* og endeløse signifiantkæder, og har i stedet bevæget sig ud i mere håndgribelige områder som nyhistoricisme, kognitionsforskning, identitetspolitiske spørgsmål og en øget interesse for litteraturens materialitet.

Litteraturforskningens drejning bort fra poststrukturalismen og dekonstruktionen minder på mange måder om det generelle opgør med den litterære postmodernisme, og det er næppe tilfældigt. Lighederne bunder i, at der ofte sættes lighedstegn mellem netop disse teoretiske retninger og denne litterære periode. Den fremherskende postmodernismekonstruktion, jeg skal skitsere senere i dette kapitel, har meget tilfælles med teoretikere som Barthes, Derrida, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, De Man, Lacan, Deleuze & Guattari og Blanchot. Disse ligheder har Astradur Eysteinnsson også bemærket. I et essay fra 2000 argumenterer han for, at den modernistiske litteratur ikke bare blev afløst af en postmodernistisk litteratur, men af en slags postmodernistisk pakkelse, et konglomerat af litteratur, litteraturteori og filosofi:

[M]odernist literature is not terminated or superseded by postmodernist *literature*. The rejection of modernism via the concept of postmodernism is a more complicated affair. It is complicated not only because of the different ways in which critics see the position of aesthetic modernism with regard to social modernity and its symbolic order, but also because of the wide focus assumed through the concept of postmodernism. I had already noted how Har-

vey²⁵⁵ sees the works of Foucault and Lyotard as representative of postmodernism; they are »writers« who he sees »explicitly attacking any notion that there might be a meta-language, meta-narrative, or meta-theory through which all things can be connected or represented.«²⁵⁶ Given Harvey's premises, the door seems to be open also for Barthes, Derrida, Kristeva, Deleuze, and several other theorists who used to be placed under the rubric of »poststructuralism«. It was perhaps Lyotard's famous book on the collapse of metanarratives, and his use of »postmodernism« in that context, that was the most decisive factor in the convergence of the terms postmodernism and poststructuralism. Or should I say in the process through which postmodernism, which had been used primarily about aesthetic productivity but also about the more general cultural state of affairs, absorbed the metatheoretical and methodological term of poststructuralism? The poststructuralists now all seem to be card-carrying postmodernists. (Eysteinsson 1990, 9)

Eysteinsson gør ret i at observere en konvergens mellem begreberne postmodernisme og poststrukturalisme. Begreberne bruges ofte synonymt om hinanden, og de udviser da også en række lighedspunkter (som f.eks. kritikken af universaliserende metafortællinger), men på trods af lighederne gør man alligevel både poststrukturalismen og postmodernismen en bjørnetjeneste ved at reducere dem til hinanden, eller ved at gøre dem til hhv. en teoretisk og en kunstnerisk manifestation af det samme underliggende tankesæt. Ved at klumpe poststrukturalismen, dekonstruktionen, postmoderniteten og den æstetiske postmodernisme sammen under paraplybetegnelsen 'postmodernisme' risikerer man at nivellere de betydelige forskelle mellem en romanforfatter som DeLillo og en filosof som Derrida, og jeg vil hævde, at det i længden kan betale sig at modarbejde den konvergens, Eysteinsson identificerer, og forsøge at holde begreberne adskilte. Som romananalysen i fjerde kapitel vil vise, adskiller det pragmatiske sprogsyn i en roman som *The Crying of Lot 49* sig milevidt fra det skeptiske sprogsyn, man finder hos f.eks. Paul De Man, men den udbredte sidestilling af postmodernismen og dekonstruktionen, der bl.a. også er determinerende for det postironiske opgør med postmodernismen, har gjort det vanskeligt at få øje på disse forskelle.

Man kan ikke komme uden om, at postmodernismen er et nærmest frustrerende multivalent begreb – en slags universalbetegnelse, som man uden de store viderværdigheder kan applikere på snart sagt alle fænomener fra 1960 til i dag – og inden diskussionen af postmodernismen fortsætter, synes en afgrænsning og præcision af diskussionsområdet påkrævet.

I forsøget på at sondre mellem forskellige delmængder af det overordnede paraplybegreb, kan man med fordel tage afsæt en nyttig artikel af Paula Geyh. Geyh, der bl.a. er redaktør af den

²⁵⁵ Her henviser Eysteinsson til David Harveys *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1990).

²⁵⁶ Harvey 1990, pp. 44-45, citeret i Eysteinsson p. 9. Harvey henviser naturligvis her til Lyotards berømte ide om De Store Fortællingers død.

indflydelsesrige Norton-antologi *Postmodern American Fiction* (1997), skriver i artiklen »Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between«,²⁵⁷ at »[b]y this point in history, there are so many ways of seeing postmodernism, and the term is used by so many people in so many disparate ways, that it seems almost to mean or describe everything« (Geyh 2003, 2-3), og for at råde bod på denne begrebsudvanding opstiller hun efterfølgende en fornuftig skelnen. »At present postmodernism may, I would argue, be given at least three interrelated but distinct meanings« (3), skriver hun, og hun udpeger derpå disse tre grene af postmodernismen som: **1) teoretisk postmodernisme; 2) kulturel postmodernisme; og 3) postmodernitet.**

Om den **teoretiske postmodernisme** skriver Geyh, at den er:

associated primarily with the arguments of Jean-Francois Lyotard in *The Postmodern Condition* and related works. Lyotard defines modernity as Enlightenment or as the culmination of Enlightenment thought. Postmodernity, he argues, is largely defined by incredulity toward the grand narratives (or metanarratives) that have sought to explain the world though [sic] particular legitimating historical or political teleologies. Thus understood, postmodernism is philosophically close to poststructuralism – the radical critiques of traditional views of knowledge, truth, meaning, interpretation, communication, and so on. (Geyh 2003, 3)

Den teoretiske gren af postmodernismen, som Geyh i lighed med Astradur Eysteinnsson knytter an til poststrukturalismen, betegnes ofte lidt derogativt som »French thinking«, og ser man på de franskklingende navne hos nogle af dens fremmeste eksponenter – Barthes, Derrida, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, De Man, Lacan, Foucault, Deleuze & Guattari og Blanchot – forstår man hvorfor.

Den **kulturelle postmodernisme** forbinder Geyh primært med Jamesons teorier om senkapitalismens kulturelle logik og hans diskussioner om samfundets transformation fra en nationalt baseret materiel produktionsøkonomi til en stadig mere globaliseret informationsøkonomi: »Such politico-economic transformations, in turn, correlate with the emergence of new formal features in our cultural productions: in literature, film, art, television, music, dance, and architecture« (4). Det er altså i Geyhs anden kategori, at vi finder den postmodernistiske kunst, herunder skønlitteraturen. Geyh ser en række nære forbindelser mellem den teoretiske og den kulturelle postmodernisme. Ingen af kategorierne er underlagt hinanden, og ingen af dem kan beskyldes for at ride på skuldrene af den anden. I stedet beskriver Geyh forholdet imellem dem som præget af udveksling og feedback-sløjfer:

²⁵⁷ Fra *College Literature* 30.2, Spring 2003, pp. 1-29.

We can all see around us a complex circulation of the ideas of these and other theorists throughout the cultural field and then back again, as they, in turn, draw ideas from literature, art, film, television, music, and architecture. The relationships between »theoretical« or critical and »cultural« works, then, are essentially symbiotic and reciprocal, rather than, as some have charged, either parasitic or artificially imposed. (5)

Den sidste kategori i Geyhs treleddede struktur, **postmoderniteten**, er først og fremmest en historisk kategori, idet den betegner »a historical period that stretches from the mid 1960s through the present« (5). Geyh skriver endvidere: »This era is marked by certain 'dominants,' the political, economic, social, cultural and aesthetic features that differentiate it from other eras« (5), og postmoderniteten kan således ganske enkelt betragtes som en historisk betegnelse for den globale, informationsøkonomiske virkelighed, vi lever i.

Geyhs inddeling forekommer snusfornuftig og særdeles nyttig, og med afsæt i hendes sonderinger er det muligt at indkredse denne afhandlings genstandsområde mere præcist. Hovedinteressen i denne afhandling ligger ved Geyhs anden kategori, den kulturelle postmodernisme, og mere specifikt ligger den ved en lille delmængde af den kulturelle postmodernisme: den postmodernistiske litteratur. Netop den postmodernistiske litteratur udgør måske en slags privilegeret delmængde af postmodernismen, idet den ifølge Geyh på sin vis inkorporerer alle de andre aspekter af postmodernismen i sig:

I believe that the many different conceptions of postmodernism can virtually all be found in postmodern literature. One of my goals in proposing the uses of literature here is not to collapse these distinctions between various postmodernisms, but to emphasize that literature is a site in which these many distinctions – and interactions – among postmodernisms are played out. (5)

‘Postmodernistisk litteratur’ er i sig selv et overordentligt vidt begreb, der krydser landegrænser og årtier, og en yderlige præcisering af denne afhandlings genstandsområde er påkrævet. Postmodernismeforskere opdeles ofte i »lumpers and splitters«. »Lumpers« betragter postmodernismen som et paraplybegreb, man med fordel kan applikere på snart sagt hvad som helst, mens »splitters« er mere interesserede i at nå frem til præcise definitioner af begrebet.²⁵⁸ Denne afhandling forsøger at kile sig ind imellem disse »lumpers and splitters« ved at anerkende, at begrebet efterhånden har antaget karakter af en universel beskrivelse af vores kultur, men ved samtidig at påpege behovet for en mere operativ definition af begrebet.

²⁵⁸ M.h.t. postmodernistisk litteratur, så er en kritiker som Wendy Steiner en »lumper«, mens kritikere som Tom LeClair og Susan Strehle afgjort er »splitters«.

Først og fremmest vil jeg kort definere, hvordan jeg selv forstår forholdet mellem postmodernisme og postmodernitet: Postmodernismen (og her taler jeg om den postmodernistiske kunst, og ikke den teoretiske postmodernisme) kan med fordel betragtes som *en æstetisk delmængde af postmoderniteten*. Postmoderniteten er som sagt den verden og det samfund, vi lever i, og den postmodernistiske litteratur udgør en bestemt delmængde af den litteratur, der bliver skrevet i dette samfund. Postmodernismen skal ikke bare betragtes som en overbygning på postmodernitetens base, sådan som marxisten Jameson foreslår. Postmodernismen eksisterer som en kunstnerisk retning i postmoderniteten, men det er ikke ensbetydende med, at den blot er et kunstnerisk udtryk for senkapitalismens kulturelle logik. Postmodernismen er lige så meget en reaktion på modernismen som på det omgivende samfund, og dens bevæggrunde er således et komplekst konglomerat af forskellige kulturelle, sociale og historiske processer.

Forholdet mellem postmodernismen og postmoderniteten kompliceres yderligere af et par forbehold: Ikke al litteratur skrevet i postmoderniteten er postmodernistisk, ikke al postmodernistisk litteratur handler nødvendigvis om postmoderniteten, og ikke al litteratur om postmoderniteten er nødvendigvis postmodernistisk.

Det første forbehold er mere eller mindre indlysende: Sideløbende med den litteratur, vi sædvanligvis forstår som postmodernistisk, er der siden 1960 skrevet oceaner af ikke-postmodernistisk litteratur, lige fra kriminalromaner og fantasy-litteratur til forskellige minoritetslitteraturer og minimalisme. Postmodernismen udgør blot et lille uanseligt hjørne af den litteratur, der produceres, men i betragtning af sit relativt beskedne omfang må man alligevel konkludere, at bevægelsen har tiltrukket sig en stor opmærksomhed fra litteraturkritisk side.

Det andet forbehold er måske knap så selvindlysende. Geyh påpeger rigtigt nok, at fremkomsten af en række nye formelle træk i kunsten hænger nøje sammen med postmodernitetens politiske og kulturelle transformationer, men sammenhængen bør ikke overdrives, og man skal især hæfte sig ved, at Geyh koncentrerer sig om de *formelle* træk. Jeg skal senere komme nærmere ind på, hvori disse formelle træk består, og her blot understrege, at det især er tilstedeværelsen af disse træk, og ikke specifikke emner og temaer, der gør en roman postmoderne. Romaner som John Barths *The Sot-Weed Factor*, Lawrence Norfolks *Lemprière's Dictionary* og Thomas Pynchons *Mason & Dixon* foregår alle i 1600- og 1700-tallet, men selv om den tematiske fokus er historisk, er den formelle udførelse i alle tilfælde umiskendeligt postmodernistisk.

En naturlig konsekvens af det andet forbehold er, at en roman, der fokuserer på postmoderniteten ikke nødvendigvis er postmodernistisk. Ian Rankins kriminalromaner har f.eks. meget at sige om den globaliserede medievirkelighed, vi lever i, og det samme har Raymond Carvers noveller og John Updikes romaner, men disse værker udviser ikke de formelle træk, der karakteriserer postmodernismen. Postmoderniteten har måske haft en del at gøre med fremkomsten af postmo-

dernismens formelle træk, som Paula Geyh argumenterer, men postmoderniteten som tema er ikke forbeholdt postmodernismen.²⁵⁹

Den ovenstående præcisering udgør en forsigtig begyndelse til en definition af, hvad den litterære postmodernisme er for en størrelse, men afhandlingens interesseområde er endnu snævrere end som så og tager afsæt i en yderligere geografisk, kronologisk og genremæssig afgrænsning.

Først og fremmest fokuserer jeg på den *amerikanske* postmodernisme. Postmodernismen er ellers en transnational bevægelse, med lokale variationer i de fleste lande, men kritikere som Alan Wilde og Molly Hite argumenterer for, at den litterære postmodernisme i sin reneste form er et amerikansk fænomen, og artikler om postmodernismen i de fleste opslagsværker vil da også lægge hovedvægten på det amerikanske. En bredere international fokus end denne afhandlings ville efter al sandsynlighed tegne et andet billede af postmodernismens natur,²⁶⁰ men afhandlingens hovedmotivation – postironikernes og postmodernismeteorikernes reduktive forståelse af postmodernismen – udspringer hovedsageligt af en amerikansk kontekst, og for ikke at forplumre billedet unødigt har jeg altså valgt at se bort fra f.eks. den ellers væsentlige britiske, franske eller latinsamerikanske postmodernistiske litteratur og koncentrere mig om den amerikanske postmodernisme.

Rent kronologisk har jeg valgt at være forholdsvist konservativ i min afgrænsning af postmodernismen. Der er ellers gået sport i at lokalisere postmodernistiske formelle træk i litteratur, der rent kronologisk hører til den modernistiske periode²⁶¹ (James Joyces *Ulysses*, Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds*, Nathanael Wests *Miss Lonelyhearts*, Malcolm Lowrys *Under the Volcano* og John Hawkes' *The Cannibal* er f.eks. alle blevet udråbt til tidlige eksempler på postmodernismen), men selv om denne disciplin på sin vis er nyttig, idet den udpeger en betragtelig kontinuitet mellem modernismen og postmodernismen og således gør op med den tidligere brudtænkning, og selv om disciplinen med lidt kreativitet kan føre til udpegningen af postmodernistiske træk i endnu tidligere værker, såsom Melvilles *The Confidence-Man*, Sternes *Tristram Shandy*, eller sågar Cervantes' *Don Quixote*, så finder jeg det formålstjenligt at operere med klarere periodiske skillelinjer end som så. Anden halvdel af *Ulysses* eller hele *At Swim-Two-Birds* rummer unægtelig protopostmodernistiske træk, men ved at tage Brian McHales og Roman Jakobsons dominantbegreb til sig er det muligt at trække nogle streger i sandet og udstikke nogle forholdsvist klart definerede litterære

²⁵⁹ Det skal dog samtidig understreges, at postmodernistiske romaner ganske ofte tager postmoderniteten som deres tematiske udgangspunkt. Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* og Don DeLillos *White Noise* er mønstereksempler på romaner, der skildrer postmodernitetens medievirkelighed gennem postmodernismens formelle træk, og denne kombination har nok været medvirkende til, at netop disse to romaner går igen i mangan et universitetspensum. I en undervisningssituation gør de det muligt at diskutere både den anden og den tredje af Paula Geyhs postmodernismer (og som oftest vil denne diskussion finde sted gennem hendes første postmodernismes konceptuelle rammer).

²⁶⁰ Jf. f.eks. Lars Ole Sauerbergs karakteristik af den britiske litteraturs mere diskrete postmodernisme.

²⁶¹ Se Mads Rosendahl Thomsens artikel »Modernismens postmoderne kanon« (*Passage* 45, 2003) for en diskussion af dette fænomen.

perioder. Til trods for forløbere som Joyce og O'Brien, der i løbet af 50'erne fik følgeskab af navne som Nabokov, Ellison og Gaddis, markerede den amerikanske litterære postmodernisme sig først for alvor fra begyndelsen af 60'erne, med værker som John Barths *The Sot-Weed Factor*, Joseph Hellers *Catch-22* og Thomas Pynchons *V*. Kennedy mordet i 1963 nævnes ofte som en slags begyndelse på postmodernismen, men for ikke at tildele en enkelt historisk begivenhed større vægt end den kan bære,²⁶² og for ikke at udelukke disse tre vigtige romaner fra det gode selskab, forekommer det mere rimeligt at placere begyndelsen på den postmodernistiske periode o. 1960.

Endelig har jeg valgt at koncentrere mig om den postmodernistiske *prosafiktion*, med romanen i centrum. Inden for litteraturen findes der også postmodernistisk lyrik og postmodernistisk drama, men som med f.eks. den britiske og danske postmodernisme adskiller de sig på en række væsentlige punkter fra den amerikanske postmodernistiske roman, og siden både det postironiske opgør og den kanoniske teoretiske postmodernismekonstruktion først og fremmest tager afsæt i netop prosagenren, har jeg valgt at gøre det samme. Jeg vil igen understrege, at en afhandling, der tog afsæt i f.eks. postmodernistisk lyrik, sandsynligvis ville nå frem til andre – lige så gyldige – konklusioner, men for at reducere et uoverskueligt og multivalent litterært begreb til et blot nogenlunde afgrænset analyseobjekt, har jeg altså i denne afhandling valgt at snævre fokus ind og bruge begrebet 'postmodernisme' som betegnelsen for en særlig eksperimenterende gren af den amerikanske prosafiktion fra ca. 1960 til i dag; en gren, der tæller navne som William Gaddis, Thomas Pynchon, Don DeLillo, Robert Coover, John Barth, John Hawkes, William Gass, Vladimir Nabokov, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, Gilbert Sorrentino, Ronald Sukenick, Raymond Federman, Ishmael Reed, Kathy Acker, Joseph McElroy og Paul Auster.²⁶³

Det er vigtigt endnu en gang at understrege, at denne afgrænsning er udtryk for et bevidst valg. Valget er ganske vist ikke særligt kontroversielt, idet min beskrivelse af postmodernismen som 'en særlig eksperimenterende gren af den amerikanske prosafiktion fra ca. 1960 til i dag' næppe vil løfte særlig mange øjenbryn, men det er netop heller ikke min intention at være kontroversiel i selve afgrænsningen af feltet.²⁶⁴ Min revision af postmodernismekonstruktionen er ikke et

²⁶² Cuba-krisen fremstår f.eks. som en endnu vigtigere begivenhed end Kennedy-mordet, og som en historisk årsag til postmodernismens sorte humor synes den med sine apokalyptiske overtoner at have mere tyngde end mordet på den karismatiske Kennedy.

²⁶³ Denne pragmatiske og operative afgrænsning af begrebet stemmer ganske godt overens med den definition, David Foster Wallace fremsætter i et langt interview i The Charlie Rose Show (27. marts 1997). Adspurgt af Charlie Rose om, hvad postmodernismen betyder i litteraturen, svarer Wallace først afværgende: »'After modernism' is what it means«, men efterfølgende giver han alligevel et bud: »What I mean by postmodern – I'm talking about maybe the black humorists who came along in the 1960s, the post-Nabokovians. I'm talking about Pynchon and Barthelme and Barth. DeLillo in the early '70s, Coover. I'm sure I'm leaving out a lot. Let me see....« – hvorpå han afbrydes af Charlie Rose. En video med hele interviewet kan findes på følgende link (sidst konsulteret 3/8-2007):

<http://www.charlierose.com/shows/1997/03/27/2/an-interview-with-david-foster-wallace>

²⁶⁴ Ingen afgrænsning er dog helt ukontroversiel, og min primært formelle bestemmelse af postmodernismebegrebet peger først og fremmest på en litteratur, der er skrevet af hvide (men ikke nødvendigvis døde) mænd. Der er ganske vist

forsøg på at tilføje nye værker til den allerede etablerede kanon, sådan som f.eks. Anne Borup forsøger i sit opgør med den brostrømske modernismekonstruktion, ligesom den heller ikke er et forsøg på at bortvise værker fra den postmodernistiske kanon til den litteraturhistoriske skammekrog. Revisionen er med andre ord ikke et forsøg på at ændre den postmodernistiske kanon, men på at ændre og nuancere opfattelsen af de værker, der konstituerer kanon, og derigennem nuancere opfattelsen af, hvad postmodernismen er og gør. Snarere end at revidere postmodernismekonstruktionen udefra, med inklusionen eller eksklusionen af nye værker, tilstræber jeg altså at revidere den indefra, med afsæt i den alment accepterede opfattelse af, hvilke forfattere og værker, der konstituerer postmodernismen. Afhandlingens justering af postmodernismekonstruktionen kan så forhåbentlig med tiden åbne op for en revurdering af, hvilke værker, der bør inkluderes i den litterære periode, men det er ikke muligt at foretage en sådan fuldbåren revurdering og udvidelse af den postmodernistiske kanon inden for denne afhandlings rammer.

3.2. Den postmodernistiske fortolkningskanon

Inden afhandlingens justering af postmodernismekonstruktionen for alvor tager form, med fjerde kapitals analyse af Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, vil det være på sin plads at give et mere udførligt billede af den postmodernismekonstruktion, der skal justeres. Andet kapitals diskussion af de postironiske forfatteres opfattelse af postmodernismen tog et langt skridt i den retning, og i det følgende skal det uddybes, at postironikernes reduktive syn på deres forgængere ikke blot kan afskrives som en til lejligheden konstrueret strategisk fejllæsning, der skal stille postironikernes litteratur i et bedre lys, men at det er udtryk for en generel tendens i det, man med Mads Rosen-dahl Thomsens nyttige udtryk kan kalde den postmodernistiske *fortolkningskanon*. Fortolkningskanonen kan i al enkelthed beskrives som den fremherskende teoretiske tilgang til en given *materialekanon*, og hvor fjerde kapitel vil se nærmere på den postmodernistiske materialekanon, skal det i det følgende altså handle om fortolkningskanonen.

Der er naturligvis skrevet så meget om postmodernismen i almindelighed og den postmodernistiske litteratur i særdeleshed, at man umuligt kan komme omkring det hele, men midt i oceanerne af skrivelser om postmodernismen er det ikke desto mindre muligt at udpege nogle særligt toneangivende skikkelser, der dukker op igen og igen i andre kritikeres diskussioner om postmodernistisk litteratur, og som således med rette kan udpeges som en fortolkningskanon. Især to

markante undtagelser fra denne tendens, såsom Ishmael Reed og Kathy Acker, der begge på baggrund af deres værkers eksperimenterende karakter bør regnes til den postmodernistiske inderkreds, men den formelle bestemmelse udelukker samtidig en lang række minoritets- og kønspolitiske værker, der i andre optikker hører til postmodernismen. Et eksempel på en mere inklusiv konstruktion finder man hos Wendy Steiner, der vil blive diskuteret senere i dette kapitel.

Min egen snævrere bestemmelse af postmodernismen skal ikke ses som et led i en kønspolitisk debat, eller som et ønske om at udgrænse forskellige identitetspolitiske litteraturer fra det gode selskab, men som en simpel afspejling af, hvilke værker og forfattere man sædvanligvis henregner til den postmoderne kanon.

navne synes at dukke op på de fleste litteraturlister: Brian McHale og Linda Hutcheon. Rundt om dem befinder der sig en række andre vigtige navne som f.eks. Ihab Hassan, Alan Wilde, Patricia Waugh, Mark Currie, Molly Hite, Paul Maltby, Paula Geyh, Matei Calinescu, Malcolm Bradbury og Wendy Steiner, og de vil da også løbende blive inddraget i diskussionen, men tyngdepunktet i det følgende vil være en gennemgang af de vigtigste ideer hos postmodernismekonstruktionens dynamiske duo.²⁶⁵

3.2.1 Brian McHale og dominantbegrebet

I betragtning af, hvor enkel Brian McHales teoretiske konception af den litterære postmodernisme egentlig er, har den haft en usædvanlig stor indflydelse, men McHales store indflydelse bunder måske netop i hans konstruktions besnærende enkelthed. I en vis forstand kan Brian McHale siges at være det, amerikanerne kalder en *one-trick pony*: Hans centrale position i det teoretiske landskab skyldes to bøger – *Postmodernist Fiction* (1987) og *Constructing Postmodernism* (1991) – og begge bøger kredser om den samme grundlæggende tese. *Constructing Postmodernism* foregiver ganske vist at nuancere den konstruktion, McHale præsenterede i *Postmodernist Fiction*, og som fra mange sider blev klandret for at være for rigid og dogmatisk. Alene titlen på *Constructing Postmodernism* sender et klart signal om, at forskellige periodekonstruktioner skal anskues som provisoriske konstruktioner snarere end ufravigelige sandheder, og dette indtryk forstærkes i bogens første kapitel, som McHale konstruktivistisk kalder »Telling postmodernist stories«. I en demokratisk ånd indleder han kapitlet med at referere et par andre fortællinger om postmodernismen end sin egen, nemlig Lyotards ide om de store fortællingers død og John Barths ide om postmodernismen som en slags »replenishment« af »the literature of exhaustion«.²⁶⁶

Efter denne i og for sig loyale gennemgang af Lyotards og Barths ideer, fortæller McHale imidlertid sin egen historie om postmodernismen; en historie, der i alle væsentlige træk er identisk med historien fra *Postmodernist Fiction*, og som McHale ikke tøver med at udnævne til en bedre historie end både Barths og Lyotards. Selv om retorikken i *Constructing Postmodernism* er blevet

²⁶⁵ Fremhævelsen af McHale og Hutcheon er selvfølgelig i nogen udstrækning et om ikke arbitrært, så dog i hvert fald subjektivt valg, men som inklusionen af øvrige teoretikere i gennemgangen vil vise, er der en udtalt grad af overensstemmelse mellem de forskellige postmodernismeteorikere, og en gennemgang af f.eks. Hassan, Wilde, Hite og Waugh ville nå frem til nogenlunde det samme resultat.

Så er der selvfølgelig også en række andre kritikere, der er uløseligt forbundet med postmodernismen, og som om muligt er endnu mere indflydelsesrige end McHale og Hutcheon. Man kan således dårligt sige postmodernisme uden også at sige Fredric Jameson, Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Andreas Huyssen, eller for den sags skyld Slavoj Zizek, men hvis vi for en stund vender tilbage til vores tidligere distinktion, så skriver disse centrale kritikere i højere grad om postmoderniteten end om den litterære postmodernisme (selv om de alle indimellem forsøger sig med litteraturkritik – med vekslende held), og da dette kapitel især handler om den kanoniske teoretiske konstruktion af den litterære postmodernisme, vil de ikke spille nogen større rolle. Se dog kapitel 4 for en indgående diskussion af Fredric Jamesons begreb »cognitive mapping«.

²⁶⁶ Lyotard fremsatte sin tese i den lille bog *Viden og det postmoderne samfund* (opr. udgave 1979), og John Barth skrev sine berømte essays »The Literature of Exhaustion« og »The Literature of Replenishment« i hhv. 1967 og 1979.

justeret i forhold til forgængerer, sådan at periodekonstruktionens status som netop en konstruktion fremhæves, og sådan at McHale med egne ord har »tried to leave room throughout for alternatives to my own story« (McHale 1992, 9), er McHales ærinde i bund og grund en konsolidering af den originale tese om forholdet mellem modernismen og postmodernismen, som han oprindeligt fremsatte i introduktionen til *Postmodernist Fiction*, med afsæt i en analyse af William Faulkners tematisering af læsning i romanen *Absalom, Absalom!*:

I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: »How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?« Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on. (McHale 1987, 9)

Den modernistiske litteratur var først og fremmest optaget af spørgsmål om viden og perception, hævder McHale, der med et lån fra Roman Jakobson betegner epistemologien som modernismens *dominant*. McHale citerer Jakobsons definition af dominanten som »the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components« (Jakobson, citeret i McHale 1987, 6), og han bløder derpå Jakobsons »deterministic and imperialistic language«²⁶⁷ op ved at argumentere for, at dominant-begrebet på trods af sine noget uheldige konnotationer i virkeligheden er et heterogent, pluralistisk og åbende begreb, der levner rigelig plads til alt det, der *ikke* er dominant i en given periode, samtidig med at det formår at udpege periodens vigtige underliggende strukturer. Dominant-begrebet åbner således muligheden for at grave et spadestik dybere i postmodernismen end de foregående kataloger over periodens mange karakteristika:

Many of the most insightful and interesting treatments of postmodernist poetics have taken the form of more or less heterogeneous catalogues of features – the *membra disjecta* of literary scholarship, as Jakobson calls them. While such catalogues do often help us to begin ordering the protean variety of postmodernist phenomena, they also beg important questions, such as the question of why *these* particular features should cluster in *this* particular way – in other words, the question of what *system* might underlie the catalogue – and the question of how in the course of literary history one system has given way to another. These questions cannot

²⁶⁷ McHale 1987, 6. Man kan diskutere, hvorvidt Jakobson gør sig fortjent til denne karakteristik ved sin forholdsvist uskyldige brug af ord som »rules« og »determines«, men en ægte postmodernistisk kritiker som McHale er mere end almindeligt følsom over for skjulte magtstrukturer i hverdagens sprogbrug.

be answered without the intervention of something like a concept of the dominant. (McHale 1987, 6-7)

Brian McHales appropriation af Jakobsons dominantbegreb er noget af en genistreg. På den ene side tillader den ham at give en autoritativ fremstilling af forholdet mellem modernismen og postmodernismen – en fremstilling, der kan omfavne og sætte system i alle de heterogene kataloger over periodernes karakteristika ved at identificere den underliggende grammatik, der determinerer deres ytringer. McHale demonstrerer ikke de allerede eksisterende periodekonstruktioner, men bevæger sig et abstraktionsniveau op, til et perspektiv hvorfra modernismens og postmodernismens varierende fænotyper lader sig reducere til en underliggende genotype.

Dette kunstgreb bevæger sig med sin samlende og universaliserende bestræbelse faretruende tæt på det, Lyotard i sin *Viden og det postmoderne samfund* kalder 'en stor fortælling',²⁶⁸ men når McHale alligevel undgår at falde i denne grøft, hænger det sammen med det indbyggede forbehold i dominant-begrebet. Dominanten sætter en given periodes fremherskende træk på formel, men i modsætning til Lyotards store fortællinger levner den i princippet plads til en masse små fortællinger, der modsiger den, og den åbner muligheden for at betragte litteraturhistorien som en række sameksisterende æstetiske hovedretninger, der i visse perioder hævder sig så kraftigt, at de indtager en dominant hovedrolle, men som i andre perioder er henvist til mere ydmyge biroller.

Epistemologiske spørgsmål udgjorde altså ifølge McHale den modernistiske dominant, men i visse af de mere fremsynede modernistiske værker, såsom Joyces *Ulysses* og Faulkners *Absalom, Absalom!*, kunne man samtidig spore kimen til det, der skulle blive postmodernismens dominant:

Ch. 8 of *Absalom, Absalom!* dramatizes the shift of dominant from problems of *knowing* to problems of *modes of being* – from an epistemological dominant to an *ontological one*. At this point Faulkner's novel touches and perhaps crosses the boundary between modernist and postmodernist writing.

This brings me to a second general thesis, this time about postmodernist fiction: the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls »post-cognitive«: »Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?« Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.

²⁶⁸ Se bl.a. Lyotard 1996, 74.

3. Postmodernistisk teori

Equipped with this thesis about the ontological dominant of postmodernist fiction, we could now return to the various catalogues of features proposed by Lodge, Hassan, Wollen, and Fokkema, and if we did, we would find, I think, that most (if not quite all) of these features could easily be seen as strategies for foregrounding ontological issues. In other words, it is the ontological dominant which explains the selection and clustering of these particular features; the ontological dominant is the principle of systematicity underlying these otherwise heterogeneous catalogues. (McHale 1987, 9-10)

Brian McHale ser kort fortalt udviklingen fra modernismen til postmodernismen som skiftet fra en epistemologisk til en ontologisk dominant. Hvor modernismen var interesseret i at afsøge grænserne for viden og perception, koncentrerer postmodernismen sig om en undersøgelse (og ikke mindst dekonstruktion) af forholdet mellem forskellige verdener og virkelighedsplaner. Den postmodernistiske litteratur er, hævder McHale, karakteriseret ved den samtidige tilstedeværelse af indbyrdes uforenelige rum/virkelighedsplaner/verdener, en desorienterende nedbrydning af vanlige topografier, en fundamental uorden, som McHale beskriver ved hjælp af Michel Foucaults begreb om *heterotopier*. Foucault betegner i sit forord til *Ordene og tingene* heterotopien således:

[D]er findes en værre uorden end det *inkongruentes* uorden og sammenføringen af det, der ikke passer sammen; det ville være den uorden, der fik et stort antal mulige ordeners fragmenter til at funkke i det *heteroklitiskes* dimension, der er uden lov og uden geometri; og det er nødvendigt at forstå dette ord helt tæt på dets etymologi: tingene er dér »lagt«, »anbragt«, »arrangeret« i landskaber, der på dette punkt er så forskellige, at det er umuligt at finde et modtagelsesrum for dem og definere et *fællessted* under dem alle. [...] Heterotopier bringer uro, uden tvivl fordi de hemmeligt undergraver sproget, fordi de hindrer, at det her og det dér kan navngives, fordi de knuser fællesnavnene eller roder dem sammen, fordi de på forhånd ødelægger »syntaksen«, ikke kun den syntaks, der opbygger sætningsforløb, men også den mindre manifeste, der »holder sammen på« ordene og tingene (ved siden af og over for hinanden). (Foucault 2003, 26-27)

Heterotopier nedbryder med deres lovløse sammenstilling af radikalt uforenelige elementer altså ikke bare det velordnede rum, men også sproget selv. »[H]eterotopierne [...] udtørrer talens hensigt, standser ordene i dem selv og bestrider fra sin rod enhver mulighed for grammatik« skriver Foucault videre, og det står således klart, at heterotopierne synes at undergrave muligheden for vellykket kommunikation: Det budskab, der forlader afsenderen, kan ikke kontrolleres af nok så mange intentioner, og når det når frem til modtageren, vil det som en følge af den nedbrudte syntaks uvægerligt have undergået en form for transformation.²⁶⁹

²⁶⁹ Denne centrale tese er naturligvis en af hovedhjørnestenene i dekonstruktionen, bl.a. hos Paul De Man, der skriver: »Words have a way of saying things which are not at all what you want them to say« (De Man 1996, 181). I næste kapitel skal jeg vende tilbage til De Mans ideer om kommunikationens fundamentale problemer.

Brian McHale approprierer altså Foucaults spatiale metafor til sin egen definition af postmodernismen som en undersøgelse – og ofte destabilisering – af forholdet mellem forskellige virkelighedsniveauer, og denne forståelse af postmodernismen gennem primært rumlige metaforer er ikke uden fortilfælde. I sit klassiske essay om postmodernismen fra 1984, »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«, skriver Fredric Jameson, at »our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time, as in the preceding period of high modernism proper« (Jameson 1984, 64). Selv om Fredric Jameson ikke direkte henviser til Michel Foucault i sit essay, så minder hans efterfølgende beskrivelse af postmodernismens desorienterende og diskontinuerlige »hyperspace« ikke så lidt om Foucaults beskrivelse af heterotopien. Særligt Jamesons eksemplariske analyse af Bonaventura-hotellet i Los Angeles udviser paralleller til Foucaults ideer. Jameson kalder hotellet for »a mutation in built space itself« (Jameson 1984, 80), og han argumenterer for, at dets bevidst desorienterende arkitektur »makes it impossible for us to use the language of volume or volumes any longer« (82). Bonaventura-hotellet drager lumske beskueren indenfor, hvor »you yourself are immersed, without any of that distance that formerly enabled the perception of perspective or volume« (83), og som sådan reproducerer det den perspektiviske (og etiske) effekt ved senkapitalismen, som Jameson kalder »the abolition of critical distance« (87).²⁷⁰ Hotellet fremstår med sin spatiale mutation af det velordnede koordinatsystem som en fortættet version af postmodernitetens komplekse hyperrum, og om dette hyperrum siger Jameson:

[T]his latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. (83)

I analysen af *The Crying of Lot 49* vil jeg komme nærmere ind på Fredric Jameson vigtige begreb »cognitive mapping«, men foreløbig skal jeg blot fremhæve lighederne mellem Jamesons, Foucaults og McHales fokus på postmodernitetens fiktive og virkelige verdener som desorienterende topografier, der nedbryder vanlige perspektiver og sproglige strukturer og hensætter den enkelte borger og læser i en fundamental uvished og forvirring. Postmodernismens ontologiske dominant manifesterer sig for McHale ikke blot som en tematisering af forholdet mellem forskellige virkelighedsniveauer, men som en radikal *destabilisering* af grænserne imellem dem. De ontologiske kate-

²⁷⁰ Jameson skriver: »What the burden of our preceding demonstration suggests [...] is that distance in general (including 'critical distance' in particular) has very precisely been abolished in the new space of postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation« (87).

gorier dekonstrueres gennem postmodernismens heterotopier, og det stabile fundament under vores tilværelse slår revner. Uvished – *uncertainty* – er et af de tilbagevendende begreber i forskellige teoretiske konstruktioner af postmodernismen,²⁷¹ og med sin fokus på heterotopiernes fragmentering af virkeligheden og det sprog, vi bruger til at beskrive den, adskiller Brian McHale sig da heller ikke fra denne tendens.

McHale ser den foucaultske heterotopi som den måske vigtigste genkommende figur i den postmodernistiske litteraturs diskussion af ontologiske spørgsmål, og han argumenterer for, at det heterotopiske rum er så vigtig en bestanddel af periodens litteratur, at postmodernisterne har fundet deres eget navn til det: »postmodernist writers [...] have found a different name for this sort of heterotopian space. They call it 'the zone'« (44), siger McHale, og han opremser efterfølgende eksempler på sådanne zoner fra værker af William Burroughs, Julio Cortázar, Alasdair Gray, og først og fremmest Thomas Pynchon. Den tredje og længste del af Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* hedder netop »In the Zone« og handler om hovedpersonen Tyrone Slothrop's eventyr i efterkrigstidens kaotiske Tyskland. McHale argumenterer for, at Pynchons fantasmagoriske version af efterkrigstidens demilitariserede zoner kombinerer »elements of all these postmodernist zones« (45), og han fremhæver Pynchons zone som et eksemplarisk eksempel på en postmodernistisk heterotopi:

In fact, Pynchon's zone is paradigmatic for the heterotopian space of postmodernist writing. [...] Here (to paraphrase Foucault) a large number of fragmentary possible worlds coexist in an impossible space which is associated with occupied Germany, but which in fact is located nowhere but in the written text itself. (45)

Sådanne påstande bliver aldrig for alvor underbygget i *Postmodernist Fiction*. Gennem hele bogen refererer McHale flittigt til forskellige skønlitterære værker, men snarere end at gå i dybden med nogle af disse værker, begrænser han inddragelsen af dem til generaliserende beskrivelser eller nøje udvalgte citater, der belejligt understøtter hans argumenter. Som nævnt er disse argumenter i bund og grund ganske simple, og selv om McHale igennem hele *Postmodernist Fiction* udførligt elaborerer sin tese under kapiteloverskrifter som »Worlds«, »Construction« og »Words«, går hans indledende ide om postmodernismens ontologiske dominant og heterotopiske spatialitet igennem de øvrige kapitler som et klart ledetema, der trods adskillige variationer aldrig rigtig udvikler sig.

Med sin selektive tilgang til analysearbejdet, der først og fremmest behandler litteraturen som eksempel materiale snarere end selvstændigt studieobjekt, er *Postmodernist Fiction* langt fra så velunderbygget, som den kunne være. Bogen er i vid udstrækning præget af generaliseringer, der i manglen på substantielle litteraturanalyser kommer til at fremstå som postulater, og desuden vir-

²⁷¹ Som vi skal se, er 'uncertainty' f.eks. et af de centrale begreber på Ihab Hassans liste over postmodernistiske karakteristika.

ker McHale på intet tidspunkt synderligt interesseret i for alvor at gå i dialog med alternative teoretiske konstruktioner af den postmodernistiske periode. Megen af den efterfølgende kritik af McHales bog rettede sig da også mod selve fremstillingens skråsikre form. Det for bogen så afgørende dominant-begreb er i udgangspunktet et blødt koncept, men McHales trang til at klassificere og kategorisere står i *Postmodernist Fiction* ikke tilbage for Linnæus.

Klassifikationstrangen bliver ikke nævneværdigt mindre i *Constructing Postmodernism*, men i modsætning til forløberen suppleres og underbygges den her af en række indsigtsfulde og grundige litteraturanalyser. *Constructing Postmodernism* kan i en vis forstand siges at udgøre det analytiske bevismateriale, McHale allerede burde have leveret i *Postmodernist Fiction*, og de to bøger lader sig med fordel læse som ét værk, hvor første del præsenterer tesen, og anden del underbygger tesen med nuancerede argumenter. *Gravity's Rainbow*, der i *Postmodernist Fiction* blev inddraget i tide og utide, men aldrig mere end en halv side af gangen, er i *Constructing Postmodernism* genstand for hele to kapitler, hvor McHale i nogle overbevisende analyser får belyst sin ide om postmodernismens heterotopiske nedbrydning af det hierarkiske forhold mellem virkelighedsniveauer.

I modernismen, argumenterer McHale, var det trods utroværdige fortællere og fantastiske sekvenser altid muligt at afgrænse et stabilt realitetsniveau. I en roman som *The Sound and the Fury* belyser Faulkner f.eks. virkeligheden fra fire forskellige perspektiver, men det afgørende for McHale er, at der rent faktisk *er* en virkelighed – eller rettere et stabilt realitetsniveau – at belyse. Hvor meget de modernistiske hovedpersoner end tvivler på deres egen evne til at opfatte virkeligheden korrekt, og hvor meget upålidelige fortællere end måtte trække læseren rundt i manegen i forsøget på at dække over en ubehagelig sandhed, så eksisterer fortællingens realitetsplan som en stabil klippegrund under de mange gøglebilleder og løgne:

When ontological doubt, uncertainty about what is (fictively) real and what fantastic, insinuates itself into a modernist text, we might as well prefer to consider this the leading edge of a new mode of fiction, an anticipation of postmodernism. For the ontological stability of external reality seems basic to modernist fiction. Even where, as in the »Circe« section of *Ulysses*, we are unsure of the exact boundary between the real and the hallucinatory, we can nevertheless be fairly confident of the underlying reality upon which the hallucinations rest. (McHale 1992, 65)

I postmodernismen eroderes dette grundlæggende realitetsplan imidlertid, og læseren kastes ind i et karneval af ontologiske niveauer, der modsiger hinanden, smelter sammen, divergerer og undergraver ethvert forsøg på at afgrænse en stabil udsigelsesposition. McHale citerer Tony Tanners rammende beskrivelse af *Gravity's Rainbow*: »it is not always clear whether we are in a bombed-out

building or a bombed-out mind»,²⁷² og i sin efterfølgende analyse af romanen demonstrerer han, hvorledes den læser, der med modernistiske (og paranoide) læsevaner i bagagen²⁷³ forsøger at finde »a stable reality among the minds of *Gravity's Rainbow* [...] will be checked and frustrated« (66).²⁷⁴ Man kan ikke altid afgøre, om de skildrede begivenheder i romanen rent faktisk finder sted, eller om de skal opfattes som fantasier eller drømmesekvenser, og romanen gør intet for at løsne op for sine indre selvmodsigelser. Pynchons hovedværk modsætter sig konsekvent den modernistiske læsers forsøg på at opnå vished og sortere romanens forskellige niveauer i et klart fortolkningshierarki, og det fordrer i stedet, at den forvirrede læser udviser en grad af *negativ kapacitet*.

McHale låner dette begreb fra John Keats, der i et brev til sine brødre fra december 1817 skrev: »I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason« (citeret i McHale 1992, 82). Keats' profetiske formulering blev taget til ære og værdighed af flere kritikere i 1970'erne (bl.a. Reuven Tsur), som en rammende programerklæring for hele det postmoderne projekt, og formuleringen synes da også at sætte fingeren på den centrale ide i McHales koncipering af postmodernismen: Den postmodernistiske litteratur sætter ikke bare ontologiske spørgsmål i centrum, den gør det på en måde, der uvægerligt fremavler tekstuel uvished og uafgørlighed, og det er ikke for meget at sige, at denne uvished og uafgørlighed er vigtigere for McHale end de ontologiske spørgsmål, der affødte den. Med sin dekonstruktion af forholdet mellem virkelighedsplaner kan postmodernismen ganske enkelt forårsage en mere tilbundsående uvished end modernismens problematisering af viden og perception (idet perceptionen, hvor usikker den end måtte være, altid kan føres tilbage til et ureducerbart subjekt). Med sin sløring af vanlige ontologiske hierarkier og sin demontering af grænserne mellem subjektet, omverdenen, sproget, virkeligheden og fiktionen fremkalder postmodernismen en uvished, som selv den mest upålidelige modernistiske fortæller kun kan drømme om, og *Constructing Postmodernism* kunne lige så vel have heddet *Constructing Uncertainty*.

I lyset af denne afhandlings erklærede præference for induktivt funderede periodekonstruktioner er det fristende at afskrive Brian McHales litteraturanalyser i *Constructing Postmodernism* som værende determinerede af tesen fra *Postmodernist Fiction*. Sidstnævnte bog blev ved udgivelsen kritiseret for sin postulerende fremstilling, der ikke i tilstrækkelig grad underbyggede tesen

²⁷² Tanner 1978, 51.

²⁷³ På side 82 beskriver McHale eksplicit den modernistiske læser som en paranoid læser, hvis tilgang til teksten består i at arrangere øjensynligt uforbundne elementer i et kohærent mønster. I næste kapitel skal vi komme udførligt ind på forholdet mellem paranoia, postmodernisme og læsning.

²⁷⁴ Dette uomgængelige vilkår iscenesættes ikke blot gennem en lang række interne selvmodsigelser og uforenelige ontologiske niveauer i romanen, som McHale fint kortlægger, det ekspliciteres også verbalt i flere passager i *Gravity's Rainbow*, bl.a. i denne selvrefleksive kommentar til Slothrops og andre karakterers forsøg på at nå frem til en stabil sandhed: »Those like Slothrop, with the greatest interest in discovering the truth, were thrown back on dreams, psychic flashes, omens, cryptographies, drug-epistemologies, all dancing on a ground of terror, contradiction, absurdity« (GR, 583). Kommentaren har ikke kun relevans for romanens sandhedssøgende karakterer, men falder også tilbage på læseren.

med substantielle analyser, og McHale reagerede kløgtigt ved at udgive den analytisk baserede *Constructing Postmodernism*, der primært fungerer som en belejlig bekræftelse af McHales oprindelige konstruktion. Mistanken om analytisk aftalt spil holder dog ikke til et nærmere eftersyn. Et af *Constructing Postmodernisms* vigtigste kapitler – den allerede refererede analyse af *Gravity's Rainbow*, som sætter tonen for resten af bogen – er nemlig et genoptryk af en artikel, der oprindeligt udkom i 1979,²⁷⁵ og analysen kan således dårligt beskyldes for at være underlagt den styrende tese i *Postmodernist Fiction*; om noget gør det modsatte sig gældende.

Om man ikke kan klandre analysen af *Gravity's Rainbow* for at være et stykke deduktivt bestillingsarbejde, så kan man dog problematisere analysens resultater. McHales konklusion – at læseren af *Gravity's Rainbow* må aktivere sin negative kapacitet og afstå fra »any irritable reaching after fact & reason« – synes trods romanens uomtvistelige uvished at overdrive dens uafgørlighed og mangel på fakta og fornuft. På det globale plan kan man måske ikke indplacere alle romanens elementer i et konsistent system, og man kan måske heller ikke lokalisere noget stabilt ontologisk niveau, hvortil man kan føre alle romanens udsagn, men på det mere lokale plan skorter det hverken på vished eller »fact & reason«.²⁷⁶ Selv om f.eks. Pynchons gennemresearchede skildring af 2. Verdenskrigs udviklede karteldannelser eller brugen af slavearbejdere i raketfabrikken Nordhausen måske ikke internt i romanens inkonsistente system lader sig identificere som det *egentlige* ontologiske niveau i *Gravity's Rainbow* – som romanens virkelighedsplan og således mere ontologisk stabilt end de hallucinatoriske sekvenser – så kan dette realistiske niveau af romanen dog holdes op imod de veldokumenterede historiske fakta. Multinationale firmaer som I. G. Farben, Shell og General Electrics indgik rent faktisk et lukrativt samarbejde på tværs af politiske alliancer under 2. Verdenskrig, og Nordhausens våbenproduktion trak rent faktisk på slavearbejdere fra den nærliggende koncentrationslejr Dora, og selv om McHale synes parat til at afskrive læserens interesse i disse for *Gravity's Rainbow* så vigtige historiske realiteter som en »irritable reaching after fact and reason«, så vil jeg hævde, at Pynchons skildring af disse realiteter har større ontologisk tyngde i romanen end f.eks. Pavels benzin-inducerede hallucinationer (GR, 523), allegorien om den udødelige elpære Byron the Bulb (GR 647-55) eller Slothrops fantasier om superhelteligaen The Floundering Four (GR, 674-81). Når Pynchon med stor empati og patos skildrer de umenneskelige vilkår for slavearbejderne i Dora-lejren (GR 432-33), står det med reference til Tony Tanners beskrivelse af romanen smerteligt klart, at vi figurativt set befinder os i »a bombed-out building« snarere end »a bombed-out mind«. Enhver læsning, der som McHales underkender dette forhold og indfor-skriver Pynchons velresearchede historieskrivning under romanens overordnede ontologiske uaf-

²⁷⁵ Brian McHale: »Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of *Gravity's Rainbow*«. *Poetics Today* 1, no. 1-2, 1979, pp. 85-110.

²⁷⁶ Se min artikel »Pynchons systemer« i *Passage* 42 for en uddybende diskussion af forholdet mellem global uvished og lokal stabilitet i tekster som *Gravity's Rainbow*.

gørlighed, demonstrerer ikke blot en manglende forståelse for Pynchons stærke repræsentations-trang, hans »historical care«;²⁷⁷ den udviser også en bemærkelsesværdig mangel på empati, og den fremstår i sidste ende lige så inhuman, som den postmodernistiske litteratur selv beskyldes for at være af mange af sine kritikere.

Hvis man tog Brian McHales læsning af *Gravity's Rainbow* for pålydende, er der intet at sige til, at en forfatter som David Foster Wallace karakteriserer Pynchon som en overfladisk og i sidste ende uansvarlig forfatter, men McHales læsning halter som vist, og det samme gør derfor Wallaces karakteristik, der tager sit udgangspunkt i McHales – eller i hvert fald en McHalesk – beskrivelse af postmodernismens dekonstruktion af grænserne mellem forskellige ontologiske niveauer snare-re end i Pynchons eget forfatterskab. En analyse som McHales giver god mening, hvis man på nærmest parodisk nykritisk manér betragter en roman som en slags matematisk system, der qua fraværet eller tilstedeværelsen af indre selvmodsigelser er konsistent eller inkonsistent, men hvis man betragter en roman som en refleksion over og repræsentation af en reel social, politisk og hi-storisk virkelighed, så fremstår den globale tekstuelle uafgørlighed pludselig knap så afgørende, og de forskellige delelementer i værkets overordnede tekstuelle system bliver mindst lige så vigtige som de flydende ontologiske grænser imellem dem. Grænserne mellem *Gravity's Rainbows* drømmesekvenser og dens realistiske beskrivelser af 2. Verdenskrigs rædsler er ganske rigtigt ikke altid lige til at lokalisere, og en fokus på ustabiliteten af disse grænser bør bestemt indgå i en blot nogenlunde loyal analyse af romanen, men en sådan fokus bør ikke, som den gør i McHales og talrige andre kritikeres tilfælde, udelukke en insisterende fokus på romanens partikulære delele-menter, hvad enten de er fantastiske, realistiske, eller befinder sig et sted imellem disse yderpoler.

Som vi skal se i analysen af *The Crying of Lot 49*, kan sådanne øjensynligt uforenelige ontolo-giske niveauer sagtens eksistere side om side i et enkelt værk. På det overordnede plan problema-tiserer Pynchons roman ganske rigtigt forholdet mellem alternative virkelighedskonstruktioner og synes således at bekræfte McHales tese om postmodernismens ontologiske dominant, men på det lokale plan skorter det ikke på stabile tematiske matricer eller utvetydige politiske udsagn. Global uvished og inkonsistens udelukker ikke lokal vished og konsistens, ligesom ironi og surrealisme ikke udelukker patos og realisme, og en fyldestgørende og lydhør analyse af postmodernistiske romaner som *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*, *The Public Burning* eller *City of Glass* er nødt til at forholde sig til sameksistensen af disse modsætninger og fastholde en fokus på både romanens delmængder og de mere eller mindre stabile mønstre, de indgår i.

²⁷⁷ I Pynchons debutroman *V.* beskriver karakteren Stencil sine egne forestillede ekskursioner tilbage til forskellige histo-riske knudepunkter som en »forcible dislocation of personality into a past he didn't remember and had no right in, save the right of imaginative anxiety or historical care, which is recognized by no one« (*V.*, 62), og denne karakteristik af den historiske impuls (der ikke gen- eller anerkendes af nogen) står samtidig som en rammende beskrivelse af Pynchons historiske romaner, fra debuten *V.* til den seneste *Against the Day*.

Brian McHales udpegning af postmodernismens ontologiske dominant bliver altså i sidste ende en påpegning af postmodernismens overordnede uvished og uafgørlighed, og som sådan adskiller den sig ikke nævneværdigt fra nogle af de periodekonstruktioner, McHale forsøger at inkorporere under sin egen paraplykonstruktion. Måske graver hans fokus på postmodernismens ontologiske spørgsmål et spadestik dybere i periodens æstetiske kildekode end tidligere teoretikere, men han formår ikke for alvor at tilvejebringe nye perspektiver på de skønlitterære manifestationer af denne kildekode. Som beskrevet i introduktionen til denne afhandling opstiller Brian McHale i begyndelsen af *Constructing Postmodernism* en række generelle kvalitetskriterier for periodekonstruktioner. De skal først og fremmest være »interesting to our audience and strategically useful« (McHale 1992, 25), og så skal de udvise følgende egenskaber:

[W]e must choose among competing constructions of postmodernism on the basis of various kinds of *rightness* or *fit* such as, for instance, validity of inference; internal consistency or coherence; representativeness of sample; appropriateness of scope; richness of interconnections; fineness of detail; and productivity, a story's capacity to generate *other* stories, to stimulate lively conversation, to keep the discursive ball rolling. [...] In the case of categorizing systems, which of course would include systems of period categories such as modernism vs. postmodernism, we need to be able to show that the categories can do useful *work* [...]. (26)

Der er ingen tvivl om, at McHales konstruktion lever op til de fleste af de krav, han selv definerer. Hans to bøger har i høj grad bidraget til at holde den diskursive bold rullende, og antallet af værker, McHale har læst (eller i hvert fald refererer overbevisende til), er intet mindre end imponerende. Hans teoretiske udredninger og mange litteraturanalyser er således leveringsdygtige i »scope; richness of interconnections; fineness of detail; and productivity«, og hans periodekonstruktion er overordnet set internt konsistent. Det er straks mere tvivlsomt, om konstruktionen for alvor formår at leve op til kriterierne »rightness or fit« i forhold til den postmodernistiske litteratur, der er dens egentlige genstand.

Hvor *Postmodernist Fiction* på grund af sine sparsomme litteraturanalyser ikke rigtig levner plads til at vurdere, hvorvidt McHales teorier er 'right' eller 'fitting' i forhold til genstandsområdet, der rummer *Constructing Postmodernism* så mange udfoldede analyser, at vi lettere kan vurdere overensstemmelsen mellem den fremsatte konstruktion og den postmodernistiske litteratur. Litteraturanalyserne i *Constructing Postmodernism* er som allerede påpeget ganske overbevisende i forhold til McHales overordnede tese, men det interessante er, at de ikke kun er overbevisende på grund af, *hvad* de siger: Analyserne overbeviser i lige så høj grad på grund af, *hvad* de *ikke* siger. McHales inklusion af et særdeles omfangsrigt katalog af postmodernistiske værker er på den ene side et overbevisende greb, der giver læseren indtrykket af at komme vidt omkring i periodens

litteratur, men på den anden side medfører dette greb, at McHales mange analyser bliver bemærkelsesværdigt *selektive*. Visse værker bliver ganske vist grundigere analyseret end andre – *Gravity's Rainbow* tildeles som nævnt to kapitler og bliver løbende inddraget som referenceramme i resten af bogen – men ikke desto mindre bærer analyserne i *Constructing Postmodernism* i vid udstrækning præg af at være en serie selektive punktlæsninger, der slår ned på enkelte steder i de udvalgte romaner og uden større problemer får de analyserede værker til at bekræfte den overordnede tese. McHales mange analyser af nøje udvalgte passager i forskellige værker udtrykker lidt for præcist, lidt for restløst, hvad han gerne vil have dem til at udtrykke, hvilket må betragtes som en konsekvens af hans selektive, instrumentelle tilgang til det analytiske arbejde. Analyserne i *Constructing Postmodernism* er tydeligvis ikke målet i sig selv, men midler til at bekræfte periodekonstruktionen, og selve bogens opbygning synes at understrege dette. McHale indleder bogen med at præsentere sin periodekonstruktion og kommer først efter denne indledende rammesætning til analyserne, der forudsigeligt nok indtager deres forudbestemte plads i rammen. Bogens konklusion står således at læse i dens første kapitel, og man får indtrykket af, at konklusionen determinerer analyserne snarere end vice versa.

McHales periodekonstruktion er ganske rigtigt internt konsistent, men den er internt konsistent, *fordi* han gennem sin strategiske selektivitet udvælger passager og citater, der bekræfter hans overordnede tese, og forbigår de citater, der ville røkke ved den. Periodiseringer må selvfølgelig altid blive til gennem en kompleksitetsreduktion af de analyserede værker. Man er ganske enkelt tvunget til at frasortere en lang række individuelle kendetegn og koncentrere sig om de brede fællestræk, når man skal sætte lighedstegn mellem romaner så forskellige som f.eks. *Gravity's Rainbow*, *Foucaults Pendul* og Kathy Ackers *Empire of the Senseless*, og selv den mest nuancerede periodisering vil som regel være mindre tilbundsgående og loyal i forhold til det enkelte værk end en grundig værkanalyse. En vis grad af selektivitet er således både uundgåelig og uundværlig i al litteraturhistorisk skrivning, og McHale skal da heller ikke klandres for at fokusere på isolerede aspekter af de analyserede værker. Problemet med McHales konstruktion af postmodernismen er imidlertid, at han i udpræget grad vælger at betone en bestemt række fællestræk ved de postmodernistiske romaner, samtidig med at han konsekvent underbetoner eller ignorerer en række andre, lige så markante, fællestræk, der ikke passer ind i fremstillingen af postmodernismen som en højborg for ontologisk uvished. McHales strategiske selektivitet resulterer muligvis i en periodekonstruktion, der i forhold til tidligere mudrede kategoriseringer leverer »useful work«, men i et tekstanalytisk perspektiv har den for mange blinde punkter til for alvor at kunne betegnes som »useful«, og i sidste ende trækker disse blinde punkter også fra den overordnede kategorisering.

Endelig kan man også sætte et spørgsmålstegn ved, i hvor høj grad McHale for alvor tager konsekvensen af det dominantbegreb, han har approprieret. I udgangspunktet lyder dominant-

modellen som et oplagt og sympatisk udgangspunkt for en periodekonstruktion, idet den levner plads til alternative samtidige litterære strømninger, men i praksis er det svært at få øje på disse alternativer i McHales konstruktion, der synes at behandle hhv. den modernistiske og den postmodernistiske dominant som essenser snarere end fremherskende strømninger. Dominantbegrebet og den relaterede snak om konstruktivisme fremstår i sidste ende som en eftertanke, som en staf-fage, der lægger sig i forlængelse af Lyotards opgør med de Store Fortællinger, men som ikke for alvor kan spores i McHales skråsikre kategoriseringer.

Hvis dominantbegrebet skulle tages for pålydende, kunne man forvente et nuanceret blik for de gråzoner og de overgangsværker, der placerer sig et eller andet sted mellem modernismen og postmodernismen. Den modernistiske dominant blev ikke pludselig afløst af en postmodernistisk dominant fra den ene dag til den anden, og i en længere periode må både epistemologiske og ontologiske spørgsmål have været på den litterære dagsorden i en række tærskelværker, der hverken kan betegnes som modernistiske eller postmodernistiske (eller som alternativt kan betegnes som begge dele).²⁷⁸ Et blik for sådanne mudrede mellempositioner er imidlertid stort set fraværende i McHales konstruktion. McHale ser i al væsentlighed forholdet mellem modernismen og postmodernismen som et brud, et syn han har tilfælles med både Linda Hutcheon og Ihab Hassan, og som modarbejder hans egen snak om dominanter. Denne position leder ham til nogle mildest talt tvivlsomme kategoriske udsagn, såsom at den sidste halvdel af James Joyces *Ulysses* på grund af sin destabilisering af ontologiske niveauer i virkeligheden er en postmodernistisk tekst,²⁷⁹ samt at Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* med sin invokation af detektivromanens konventioner i virkeligheden er en modernistisk tekst.²⁸⁰ *The Crying of Lot 49* trækker ganske rigtigt på detektivromanens klassiske skema, men som vi skal se i det følgende kapitel, vendes den traditionelle formel på hovedet af Pynchon, og desuden sløres grænserne mellem forskellige virkelighedsniveauer i romanen i en sådan grad, at den ifølge McHales egne kriterier med lige så stor ret kunne betegnes som postmodernistisk.²⁸¹

Hvis McHale selv havde taget dominant-modellen blot nogenlunde alvorligt, kunne han have leveret en mere nuanceret og overbevisende periodekonstruktion, der ud over en karakteristik af modernismen og postmodernismen kunne have beskrevet, hvordan perioderne griber ind i

²⁷⁸ En håndfuld eksempler på sådanne tærskelværker er Nathanael Wests *Miss Lonelyhearts* (1934), Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds* (1939), Malcolm Lowrys *Under the Volcano* (1947), John Hawkes' *The Cannibal* (1949) og William Gaddis' *The Recognitions* (1955).

²⁷⁹ Se kapitlet: »Constructing (post)modernism: the case of *Ulysses*«, pp. 42-58 i *Constructing Postmodernism*.

²⁸⁰ I *Postmodernist Fiction* kalder McHale således Pynchons roman »Classically modernist in its form« og argumenterer for, at *The Crying of Lot 49* ikke bryder igennem »to a mode of fiction beyond modernism and its epistemological premises« (22-24). Se desuden *Constructing Postmodernism* 46, 62-63.

²⁸¹ Se bl.a. *The Crying of Lot 49* 29-43, 118. Jeg skal naturligvis vende udførligt tilbage til romanens behandling af både ontologiske og epistemologiske spørgsmål i næste kapitel.

og overlapper hinanden, og hvordan denne samtidige tilstedeværelse af forskellige æstetiske dominanter kan aflæses i mange af periodens værker.²⁸² Trods velmente intentioner ender McHale imidlertid med en temmelig rigid og enøjet periodekonstruktion, der fremhæver en række bestemte aspekter af perioden på bekostning af andre lige så fremherskende aspekter, og som kategorisk bryder det 20. århundredes litteraturhistoriske kontinuum op i klart adskilte entiteter.

3.2.2. Linda Hutcheon og den historiografiske metafiktion

Jeg er ikke den eneste, der har hæftet mig ved Brian McHales lidt for kategoriske opdeling af modernismen og postmodernismen i epistemologiske og ontologiske dominanter. Allerede i 1988, året efter udgivelsen af *Postmodernist Fiction*, kritiserede den canadiske kritiker Linda Hutcheon McHales dualistiske konstruktion i sin *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, der siden har vist sig at være lige så indflydelsesrig som McHales to bøger. Om McHales postmodernismekonstruktion skriver hun:

I would argue that the contradictions of postmodernism cannot be described in »either/or« terms [...]. Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past? Of its documents? Of our narratives? (Hutcheon 1988, 50)

Som et positivt modbillede til McHales reduktivistiske konstruktion sætter Hutcheon altså sit eget begreb, den historiografiske metafiktion, og dette begreb står så meget i centrum af *A Poetics of Postmodernism*, at man kan undre sig over, hvorfor det ikke har fundet vej til bogens titel.

Selv om betegnelsen 'historiografisk metafiktion' umiddelbart leder tankerne hen på en litteratur, hvis væsentligste genstandsområde er *fortiden*, skal man ikke hæfte sig alt for meget ved disse konnotationer. Postmodernismens forhold til Historien og fortiden spiller ganske vist en meget vigtig rolle i Hutcheons periodekonstruktion, men det første led i hendes sammensatte betegnelse tjener først og fremmest som en kontrast til det andet led, metafiktionen. I forordet beskriver Hutcheon, hvordan hun i to tidligere bøger²⁸³ især havde fokuseret på postmodernismens selvre-

²⁸² Som et positivt alternativ til McHales, Hutcheons og Hassans brudtænkning kan man bl.a. fremhæve Alan Wilde, der i sin *Horizons of Assent* indskyder en senmodernisme som et bindeled mellem modernismen og postmodernismen. Se desuden Per Stounbjergs artikel »Afsked med tilforladeligheden – om modernismen« for en mere oprigtig diskussion af litterære perioder som sameksisterende strømninger. Stounbjerg siger bl.a. om modernismen: »Nogen selvstændig periode har den derimod aldrig udgjort, for den har altid sameksisteret med andre litterære strømninger, realismen ikke mindst. Efter romantikken udgør den moderne litteratur ikke nogen enhed, den har ingen klar dominant, men består af en række samtidige, konfligerende tendenser. En af dem er modernismen« (Stounbjerg 1998, 217). Brian McHales dominantbegreb lægger i princippet op til den samme pointe, men i praksis lægger McHale så stor vægt på forskellene mellem modernismen og postmodernismen, at perioderne reduceres til deres dominanter.

²⁸³ *Narcissistic Narrative* og *A Theory of Parody*.

fleksive og skrifttematiske elementer, men hvordan hun derefter indså behovet for at udvide sin interesse til postmodernismens mere udadvendte side:

[I]t was in moving to an even more general consideration of postmodern art (which is both intensely self-reflexive and parodic, yet it also attempts to root itself in that which both reflexivity and parody appear to short-circuit: the historical world) that I realized that the formalist and pragmatic approaches I had used in the other two studies would need expanding to include historical and ideological considerations demanded by these unresolved postmodern contradictions that worked to challenge our entire concept of both historical and literary knowledge, as well as our awareness of our ideological implication in our dominant culture. This is where my personal interests have coincided with what Frank Lentricchia has called a crisis in literary studies today, caught as it is between the urge to essentialize literature and its language into a unique, vast, closed textual preserve and the contrasting urge to make literature »relevant« by locating it in larger discursive contexts. Postmodern art and theory both incarnate this very crisis, not by choosing sides, but by living out the contradiction of giving in to both urges. (Ibid., x)

Den 'historiografiske' del af Hutcheons ligning er altså ensbetydende med en udadvendt interesse for historiske og ideologiske aspekter i den historiske verden (der i Hutcheons brug er mere eller mindre identisk med det, vi sædvanligvis forstår ved den 'virkelige' verden). Denne ekstroverte interesse fungerer som en slags modvægt til den introverte og metafiktionelle interesse, der udgør den anden del af ligningen, og den historiografiske metafiktion kan således beskrives som *ambivert*: som både udadvendt og indadvendt. Hutcheon gør meget ud af at understrege, at de to modsatrettede tendenser ikke annullerer hinanden i en slags lunken mellemposition, men at den historiografiske metafiktion tværtimod er karakteriseret ved voldsomme indre paradokser: »There is no dialectic in the postmodern: the self-reflexive remains distinct from its traditionally accepted contrary – the historico-political context in which it is embedded« (x).

Den samtidige tilstedeværelse af det selvrefleksive og det historiske er ikke ny i litteraturen, og Hutcheon påpeger da også, at både Shakespeares tragedier og Cervantes' *Don Quixote* opererede i dette spændingsfelt. Det nye i den postmodernistiske variation af dette modsætningsforhold er ifølge Hutcheon *ironien*: »the constant attendant irony of the context of the postmodern version of these contradictions and also their obsessively recurring presence as well« (x-xi). Postmodernismen og den historiografiske metafiktion er for Hutcheon en »ironic rethinking of history« (5).

Der skal senere i afsnittet blive rig lejlighed til at vende tilbage til ironiens hovedrolle i *A Poetics of Postmodernism*, men foreløbig skal vi bremse op ved Hutcheons indflydelsesrige term 'historiografisk metafiktion' og se lidt nærmere på, hvad den indebærer. Den historiografiske metafiktion er som sagt kendetegnet ved sin ironiske (perspektivistiske) dobbelte fokus på det selvrefleksive og det historiske (udadvendte), og denne ironiske dobbeltindstilling er ifølge Hutcheon så

karakteristisk for hele den postmodernistiske kunst,²⁸⁴ at hun slet og ret sidestiller den historiografiske metafiktion med postmodernismen. Den historiografiske metafiktion er, hvad romangenren angår, ikke bare en del af postmodernismen, den *er* postmodernismen. I kapitlet »Limiting the Postmodern« skriver Hutcheon:

There has been a certain move in criticism [...] to distinguish between two types of postmodernism: one that is non-mimetic, ultra-autonomous, anti-referential, and another that is historically *engagé*, problematically referential.²⁸⁵ I would argue that only the latter properly defines postmodernism [...].

It is the French New and also the New New Novel, along with American surfiction, that are most often cited by critics as examples of postmodernist fiction. But by my model, they would, instead, be examples of late modernist extremism. (52)

Hutcheons uunderbyggede påstand om, at det er den franske *nouveau roman* (Grillet) og den amerikanske *surfiction* (Barthelme, Barth, Federman, Sukenick m.fl.), der oftest fremhæves af kritikerne som postmodernisme, er mildest talt yderst tvivlsom og skal nok betragtes som et retorisk kneb, der skal få Hutcheons egen konstruktion til at fremstå desto mere original. Et langt mere problematisk aspekt ved citatet end dette lidt letkøbte postulat finder vi imidlertid i citatets første halvdel, hvor Hutcheon først henviser til en fornuftig skelnen mellem en selvrefleksiv og en udadvendt postmodernisme, men hvor hun herefter argumenterer for, at den ene af disse to grene af postmodernismen – den selvrefleksive metafiktion – i bund og grund slet ikke bør henregnes under postmodernismen. Hutcheon udgrænser simpelt hen metafiktionen og den nært beslægtede *surfiction* fra postmodernismen i et greb, der strider mod hendes egen inklusive retorik, og som i det hele taget er særdeles kritisabelt. Det er således de færreste kritikere, der vil bestride, at metafiktionen er en endog væsentlig delmængde af postmodernismen, og Hutcheons eksklusion af denne væsentlige delmængde strider så meget imod konsensus, at hun i hvert fald på dette punkt placerer sig selv hinsides diskussionen, snarere end at bidrage til den på nogen frugtbar måde.

Til Hutcheons forsvar skal det siges, at metafiktionen desværre alt for ofte fremhæves som repræsentativ for hele postmodernismen af litteraturkritikere, der ønsker at fremstille den postmodernistiske litteratur som verdensfravendt og uansvarlig. Som vi skal se i fjerde kapitel, er postmodernismen mere kompleks og sammensat end som så, og Hutcheons udgrænsning af postmodernismen fra det gode selskab er nok i høj grad motiveret af et ønske om at rette op på

²⁸⁴ Hutcheon udstrækker sin konstruktions gyldighed til andre genrer og kunstarter, og sågar hinsides kunstens verden, men af pragmatiske hensyn har hun samtidig – som jeg også har gjort i denne afhandling – valgt at begrænse sit analysmateriale til romangenren: »While all forms of contemporary art and thought offer examples of this kind of postmodernist contradiction, this book (like most others on the subject) will be privileging the novel genre« (5).

²⁸⁵ Netop sådan en opdeling foretages f.eks. af Paul Maltby i hans *Dissident Postmodernists*, hvor han skelner mellem »introverted« og »dissident postmodernists«. Jeg skal senere i kapitlet vende tilbage til Maltby.

netop denne kompleksitetsreducerende skævvridning af receptionen. Ikke desto mindre går Hutcheons eksklusion af metafiktionen et skridt for langt i forsøget på at pege på postmodernismens udadvendthed. Selv om introspektive og selvrefleksive forfattere som John Barth, Donald Barthelme, William Gass og Robert Coover ikke kan siges at være repræsentative for det postmodernistiske projekt i al dets sammensathed, så er de unægtelig en del af projektet, og for at få et indtryk af, hvor tæt metafiktionens selvrefleksion egentlig grænser op til en interesse i den historiske og politiske virkelighed, behøver man blot at kaste et flygtigt blik på romaner som John Barths *The Sot-Weed Factor* (1960), Robert Coovers *The Public Burning* (1977) og William Gass' *The Tunnel* (1995) – alle romaner, der udviser klassiske metafiktive dyder (eller unoder, som mange vil hævde), men som samtidig er præget af en vedholdende og på ingen måder verdensfravendt fokus på forskellige vigtige historiske situationer.²⁸⁶ Metafiktionen er ikke hele historien om postmodernismen, men den er en uløselig del af den, og som vi skal se lidt senere i kapitlet, præsenterer kritikere som Patricia Waugh et mere nuanceret billede af den postmodernistiske metafiktion end Hutcheons lidt for hastige afskrivning.

Inden vi vender tilbage til metafiktionens rolle i forhold til Hutcheons konstruktion,²⁸⁷ skal vi dog stille endnu skarpere på betegnelsen 'historiografisk metafiktion'. Som nævnt ovenfor skal man ikke umiddelbart stirre sig blind på betegnelsens konnotationer til det historiske eller historiografiske. Det historiske er for Hutcheon i nogen udstrækning ensbetydende med den virkelighed, der omgiver os, og hendes betegnelse udelukker således ikke postmodernistiske romaner som *The Crying of Lot 49*, *White Noise* og *City of Glass*, der alle tager udgangspunkt i postmodernitetens hyperaktuelle virkelighed snarere end i de historiske begivenheder, betegnelsen umiddelbart synes at invokere. I kapitlet »Historicizing the Postmodern« understreger Hutcheon de brede konnotationer, hun tillægger det historiske. Om postmodernismens tænkning og kunst siger hun således: »There seems to be a new desire to think historically, and to think historically these days is to think critically and contextually« (88).

Selv om Hutcheons betegnelse dermed ikke udelukker postmodernistiske samtidsromaner (eller sågar postmodernistiske science fiction-romaner) fra den klub, hun formener metafiktionen adgang til, så skal det understreges, at den fortid, eller rettere den beskrivelse af fortiden, vi sædvanligvis forbinder med Historien, trods alt spiller en hovedrolle i hendes konstruktion af postmodernismen. Postmodernisterne er ifølge Hutcheon usædvanligt optagede af fortiden, men – og det er en helt central pointe – de er samtidig smerteligt bevidste om Historiens diskursive natur. På den ene side længes postmodernisterne efter en umedieret adgang til den fortid, de ønsker at

²⁸⁶ Hhv. kolonitiden i Amerika, 1950'ernes kommunistforskrækkelse og 2. Verdenskrigs grusomheder.

²⁸⁷ Som Brian McHale gør Linda Hutcheon usædvanlig meget ud af at understrege, at det netop er en *konstruktion*, hun præsenterer for os, og som hos McHale efterlader de mange forbehold læseren med indtrykket af at være vidne til en mere eller mindre obligatorisk stiløvelse.

gøre til genstand for deres fortællinger, men på den anden side er de helt på det rene med, at fortiden netop kun kan siges at eksistere for os i medieret form: Vores tilgang til fortiden vil altid foregå gennem tekster, fotografier, malerier, film, lydoptagelser, Podcasts, mundtlige beretninger eller andre medier. Den historiografiske metafiktion er udadvendt i og med, at den er interesseret i at oprette en forbindelse til og reflektere over verden, men den verden og den virkelighed, den reflekterer over, er uvægerligt tekstuel og medieret. De postmodernistiske forfattere fremhæver bevidst dette uomgængelige vilkår i deres fiktion, og derved bidrager de til at bringe historiens og fiktionens fortællinger tættere på hinanden. I det nittende århundrede, argumenterer Hutcheon, før den 'videnskabelige' historieskrivning for alvor begyndte at markere sig, betragtedes litteraturen og historien som »branches of the same tree of learning« (105), og den historiografiske metafiktion er med sin problematisering af den historiske referent med til atter at fremhæve litteraturens og historieskrivningens nære slægtskab:

To what, though, does the very language of historiographic metafiction refer? To a world of history or one of fiction? It is commonly accepted that there is a radical disjunction between the basic assumptions underlying these two notions of reference. History's referents are presumed to be real; fiction's are not.²⁸⁸ But [...] what postmodern novels teach is that, in both cases, they actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains. Historiographic metafiction problematizes the activity of reference by refusing either to bracket the referent (as surfiction might) or to revel in it (as non-fictional novels might). This is not an emptying of the meaning of language, as Gerald Graff seems to think (1973, 397).²⁸⁹ The text still communicates – in fact, it does so very didactically. There is not so much »a loss of belief in a significant external reality« (403) as there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) *know* that reality, and therefore to be able to represent it in language. Fiction and historiography are not different in this regard. (Hutcheon 1988, 119)

Det turde stå klart, at Hutcheon på trods af sin erklærede modstand mod at indordne postmodernismen under enten epistemologiske eller ontologiske domanter hælder til at fokusere på epistemologiske spørgsmål. De spørgsmål, som McHale i sin introduktion til *Postmodernist Fiction* fremhævede som typisk modernistiske/epistemologiske – f.eks. »How can I interpret this world of which I am a part?«; »What is there to be known?«; »How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?«; og »What are the limits of the knowable?« (McHale 1987, 9) – synes at være afgørende spørgsmål for Hutcheons postmodernismekon-

²⁸⁸ Hayden White viser f.eks., hvordan både fiktionen og historieskrivningen benytter sig af den klassiske narrative struktur med en begyndelse, en midte og en afslutning, men han skelner så alligevel mellem fiktionen og historieskrivningen ved at tilskrive sidstnævnte en sandhedsbestræbelse, som ifølge White er fraværende fra fiktionen.

²⁸⁹ Hutcheon henviser her til Gerald Graffs artikel »The Myth of the Postmodernist Breakthrough«, *Triquarterly* 26 (1973), pp. 383-417.

struktion, mens McHales postmodernistiske/ontologiske spørgsmål ikke spiller den store rolle for den historiografiske metafiktion. Hutcheons historiografiske metafiktion sætter ikke spørgsmålstegn ved eksistensen af en klart afgrænselig ekstern virkelighed, men den problematiserer vores mulighed for at »know that reality«, for at opnå en umedieret adgang til den og ikke mindst for at repræsentere den igennem sproget:

My point is that historiographic metafiction's complex referential situation does not seem to be fully covered by any of the theories of reference offered in today's theoretical discourse. Postmodernist fiction neither brackets nor denies the referent (however defined); it works to problematize the entire activity of reference. (Hutcheon 1988, 152)

Hutcheons udførlige diskussion af postmodernismens repræsentationsproblematik er en af hovedhjørnestenene i *A Poetics of Postmodernism*, men hendes argumenter er i det store og hele resultatet af den specifikke afgrænsning af postmodernismen, hun foretager med betegnelsen 'historiografisk metafiktion'. Selv om den historiografiske komponent af Hutcheons betegnelse som vist ikke blot peger på fortidens historiske begivenheder, men også på den aktuelle politiske og sociale virkelighed, så synes hendes gennemgang af repræsentationsproblematikken alligevel at privilegere det, vi traditionelt forstår ved det historiske. Hutcheons argument om, at vores adgang til virkeligheden altid vil være medieret, og at postmodernismen bevidst fremhæver dette vilkår i en ironisk problematisering af sin egen repræsentation, er mere gyldigt, når talen falder på historiske romaner end på samtidsromaner. Det er indlysende, at fortiden *er* tabt, og at en forfatters forsøg på at repræsentere den må tage afsæt i forskelligt kildemateriale. Hvor rige romaner som Pynchons *Mason & Dixon* og Lawrence Norfolks *Lemprière's Dictionary* end er på faktuelle detaljer og sansemættede beskrivelser af 1700-tallets materielle virkelighed, så giver det sig selv, at forfatterne har baseret deres øjensynligt realistiske skildringer på omhyggelig research snarere end på førstehåndsindtryk. Man kan diskutere, i hvor høj grad forfatterne bevidst fremhæver det medierede aspekt ved deres historieskrivning,²⁹⁰ men man kan ikke diskutere, at deres konstruktion af fortiden baserer sig på »textualized remains«, og Hutcheon synes i sådanne tilfælde på sikker grund.

På knap så sikker grund er hun imidlertid, når talen falder på de udadvendte samtidsromaner, der ifølge Hutcheon selv også er en del af det postmodernistiske felt. En vigtig del af romaner som *White Noise* og *The Crying of Lot 49* er deres skildring af den postmodernitet, de er indlejret i, og under udarbejdelsen af disse skildringer har forfatterne haft adgang til andet end »textualized remains« og andre medierede fremstillinger. De har haft direkte og umedieret adgang til den vir-

²⁹⁰ Og i en sådan diskussion vil jeg hævde, at Hutcheon fokuserer så meget på selve medieringsaspektet, at hun indimellem glemmer at se nærmere på, *hvad* det egentlig er, der medieres – med en lettere omskrivning af Marshall McLuhans berømte motto så gør Hutcheon medieringen identisk med selve budskabet i den historiografiske metafiktion.

kelighed, de skildrer, og selv om teoretikere som Baudrillard måske vil hævde, at denne postmoderne virkelighed konstitueres af simulakrer uden nogen håndgribelig referent, så må man dog konstatere, at sådanne postmodernistiske samtidsromaner ikke nødvendigvis har andre tekster som deres primære referent. Som Pynchon viser i den journalistiske reportage »A Journey Into the Mind of Watts«, har han rent faktisk et indgående førstehåndskendskab til det fattige og marginaliserede Amerika, han skildrer i *The Crying of Lot 49*, og det er vanskeligt at få øje på, hvordan hans trøstesløse beskrivelse af Californiens ruinøse og forarmede urbane landskaber skulle henlede opmærksomheden på sin egen status som repræsentation. Pynchons roman er ganske vist rig på passager, der berører den for Hutcheon så vigtige repræsentationsproblematik, men den er lige så rig på passager, der uden selvrefleksive dikkedarer henleder læserens opmærksomhed på den triste tilværelse, mange amerikanere henslæber på vrangsidens af den kapitalistiske drøm.²⁹¹ Selv historiske romaner som *Gravity's Rainbow* og *Mason & Dixon* rummer adskillige passager, der ganske vist må være baserede på Pynchons research af andre kilder, men som samtidig er meget mere optagede af at fremmane et detaljeret og umiddelbart virkelighedsbillede end af at pege på deres egen medierede natur.

Linda Hutcheon er ikke helt blind for, at den postmodernistiske litteratur i tillæg til den selvrefleksive underminering rummer en stærk drift imod uproblematisk repræsentation. Hutcheon citerer således Peter Brooks for i postmodernismen at have identificeret »a certain yearning for the return of the referent«, men hun skynder sig samtidig at understrege, at »it can never be a naive and unproblematic return« (144). Postmodernismen har været ensbetydende med »an end to innocence concerning the status of and access to the referent in discourses of all types«, som Hutcheon citerer Brooks,²⁹² og Hutcheon vælger i sin periodekonstruktion betegnende nok at fokusere på uskyldstabet på bekostning af længslen tilbage til de prælapsariske tilstande, hvor sproget kunne beskrive verden snarere end blot referere til sig selv. Det skorter ellers ikke på klare manifestationer af denne længsel i postmodernismen. I den måske vigtigste postmodernistiske roman, Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*, føler en af de ordglade romanpersoner sig på et tidspunkt forjættende tæt på, hvad Hutcheon betegner som en »naive and unproblematic return« til referenten: »Tonight he feels the potency of every word: words are only an eye-twitch away from the things they stand for« (GR, 100). Og senere i romanen, da hovedpersonen Slothrop nærmer sig en affyringsrampe for en af de V2-raketter, der er for *Gravity's Rainbow*, hvad den hvide kaskelothval er for *Moby-Dick*, bryder fortælleren oratorisk ud i følgende apostrofe, der igennem et pronomenshift både peger ud mod læseren og hiver ham med ind i forfatterens værksted:

²⁹¹ I fjerde kapitel skal der blive rig lejlighed til at vende tilbage til postmodernismens kombination af selvrefleksive og realistiske passager.

²⁹² Peter Brooks: »Fiction and its Referents: A Reappraisal«, *Poetics Today* 4, 1 (1983); s. 73 – citeret i Hutcheon 1988, s. 144.

But just over the embankment, down in the arena, what might that have been just now, waiting in this broken moonlight, camouflage paint from fins to point crazed into jigsaw... is it, then, really never to find you again? Not even in your worst times of night, with pencil words on your page only Δt from the things they stand for? (GR, 510)

Ingen af de to citater fra *Gravity's Rainbow* opnår et endegyldigt og uproblematisk gennembrud til referenten, men de er tæt på (hhv. »an eye-twitch« og »Δt« fra den), og jeg vil hævde, at det vigtige i begge citaterne ikke så meget er *afstanden* mellem ordene og tingene som længslen efter at *overkomme* denne afstand. Ovenstående citater er ikke så meget skrevet af en forfatter, der vil problematisere sin egen repræsentation som af en forfatter, der arbejder inden for et paradigme, hvor repræsentationen *a priori* er problematiseret, men som – velvidende at projektet er quixotisk – ønsker at byde denne aprioriske problematisering trods. Hutcheon erkender, at både problematiseringen af repræsentationen og længslen efter at overkomme den er til stede i postmodernismen, men i praksis fokuserer hun så entydigt på problematiseringen, at begæret efter referenten forsvinder ud af billedet. I stedet for at stoppe op og se lidt nærmere på, *hvad* en forfatter som Thomas Pynchon forsøger at repræsentere i *Gravity's Rainbow*; i stedet for at bruge tiden på at sætte sig ind i den komplekse historiske fremstilling, som Pynchon har brugt ti år på at researche og skrive, så vælger Hutcheon at koncentrere sig om de steder i den historiografiske metafiktion, hvor repræsentationen problematiseres. Og de steder findes afgjort i de postmodernistiske romaner – at hævde andet ville være ensbetydende med en fortegning af periodens tekster – men de annullerer ikke automatisk de specifikke historiske problemstillinger, som de forskellige postmodernistiske forfattere tager under kyndig behandling i deres værker. Hutcheons entydige fokus på repræsentationsproblematikken reducerer vidt forskellige postmodernistiske romaner til den samme skeptiske relativisering af mulighederne for at tilnærme os og forstå fortiden, og den modarbejder dybest set hendes forsøg på at vise, at den historiografiske metafiktion er både udadvendt og selvrefleksiv.

På sin vis modarbejder selve betegnelsen 'historiografisk metafiktion' allerede i udgangspunktet Linda Hutcheons forsøg på at blotlægge postmodernismens ambiverte natur. Som vist gør Hutcheon i forordet rede for sine intentioner om at gøre op med den reduktive opfattelse af postmodernismen som blot og bar introspektiv selvrefleksion, men jeg vil hævde, at hendes betegnelse 'historiografisk metafiktion' virker obstruerende snarere end befordrende for denne ambition. Den del af betegnelsen, der ifølge Hutcheon skal markere postmodernismens udadvendte natur – det 'historiografiske' – er i virkeligheden blot en anden form for selvrefleksion og skrifttematik. Det historiografiske vedrører jo ikke så meget selve de historiske begivenheder som det at *skrive* om dem – *historieskrivningen* – og snarere end at afspejle en ambivert bevægelse udpeger Hutcheons term en *dobbelt* introspektion. Betegnelsen historiografisk metafiktion peger rent etymologisk ikke

på en selvrefleksiv fiktion, der samtidig er interesseret i den virkelige verdens historiske begivenheder, men på en selvrefleksiv fiktion, der er interesseret i den selvrefleksive side af historieviden-skaben.

Det er ikke så underligt, at referenten fortøner sig i Hutcheons fremstilling. For Hutcheons postmodernister kan virkeligheden kun tilnærmes gennem en selvrefleksiv undersøgelse af, hvordan man tilnærmer sig og beskriver virkeligheden. Udøverne af Hutcheons historiografiske meta-fiktion skriver ikke om den historiske virkelighed, men de skriver om at skrive om den historiske virkelighed; de skriver ikke om den materielle verden, men om en allerede tekstualiseret og medieret version af denne verden, og den udadvendte interesse, de måtte fremvise, går således uvægerligt igennem introspektionens og selvrefleksionens omveje.

Selv om betegnelsen 'historiografisk metafiktion' med sin dobbelte introspektion synes at rumme andre konnotationer end den ambiverte postmodernisme, Hutcheon beskriver i sin indledning, så skal det retfærdigvis siges, at hendes betegnelse stemmer ganske godt overens med argumenterne i resten af bogen. Linda Hutcheon virker i det meste af bogen rent faktisk ikke så interesseret i at betone postmodernismens interesse i »the historical world«, som hun i et polemisk opgør med visse konservative kritikere af postmodernismen gør i indledningen af sin bog, og hvis hun i denne indledning i højere grad synes at beskrive en litteratur, som man kunne kalde 'historisk metafiktion',²⁹³ modulerer hun i resten af bogen gradvist over til beskrivelser af en litteratur, der med rette kan kaldes historiografisk metafiktion; en litteratur, hvis primære referent ikke er den historiske verden selv, men en allerede tekstualiseret og medieret version af den.

Ironisk nok placerer denne ide om udadvendthed gennem introspektion Linda Hutcheons historiografiske metafiktion ganske tæt på den metafiktion, hun forsøger at udgrænse fra sin egen konstruktion. Den u-historiografiske, 'almindelige' metafiktion er netop, i hvert fald som den fremstilles af mere nuancerede kritikere end Hutcheon selv, et forsøg på at beskæftige sig med verden i en selvrefleksiv tidsalder, snarere end den verdensfjerne skrifttematik, Hutcheon gør den til. I sin klassiske *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) skriver Patricia Waugh bl.a.:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (Waugh 1984, 2)

²⁹³ Historisk metafiktion.... Som vi skal se i afhandlingens fjerde kapitel kan man både finde en udtalt selvrefleksion i postmodernismen og en udtalt interesse for den historiske (og ikke nødvendigvis historiografiske) virkelighed, og betegnelsen 'historisk metafiktion' ville på sin vis være et udmærket prædikat til at beskrive postmodernismens sande ambiverte bevægelse (i modsætning til den fordækte dobbelte introspektion, Hutcheon beskriver).

Waugh skriver endvidere, at der siden 1960'erne har været en »general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world« (ibid., 2), og at metafiktionens selvrefleksion er et ambitiøst forsøg på at undersøge denne problematik: »to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world *outside* the fiction« (3).

Det står altså klart, at metafiktionen i hvert fald i Waughs aftapning er andet og mere end den selvfortærende introspektion, Hutcheon reducerer den til. Metafiktionens selvrefleksion er ikke målet i sig selv, men et middel til at undersøge forholdet mellem fiktionen og verden. Dette forhold er naturligvis på ingen måder uproblematisk, og de metafiktive forfattere er bevidste om, at fiktionen ikke uden videre kan repræsentere den materielle verden:

How is it possible to 'describe' anything? The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the *discourses* of that world. (3)

Dette citat udgør en klar parallel til Hutcheons allerede citerede tese om, at både historieskrivningen og fiktionen »actually refer at the first level to other texts«, og der hersker i det hele taget en udtalt overensstemmelse mellem Waughs regulære metafiktion og Hutcheons historiografiske metafiktion. Den centrale pointe hos både Waugh og Hutcheon er, at den (historiografisk) metafiktive litteratur er både selvrefleksiv og udadvendt, men at den udadvendte bevægelse nødvendigvis er rettet mod en tekstlig/medieret verden snarere end den materielle virkelighed. De postmodernistiske forfattere er i begges fremstilling interesserede i den historiske og sociale virkelighed, som andre kritikere betragter som helt fraværende fra det postmodernistiske projekt, men for begge er virkeligheden 'twice removed', og forsøget på at reflektere over den må uvægerligt bevæge sig igennem en selvrefleksiv problematisering af selve repræsentationsprocessen.

For Linda Hutcheon problematiseres de postmodernistiske romaners udsigelse yderligere af, hvad hun betragter som den allestedsnærværende *ironi* i den historiografiske metafiktion. Det er ikke helt tilfældigt, at David Foster Wallace og hans generationsfæller har valgt at rette deres kritik mod netop ironien, idet den spiller en afgørende rolle i de fleste postmodernismekonstruktioner. Således også i Hutcheons konstruktion, hvor ironien tildeles så central en position, at man kan undre sig over, at den ikke har fundet plads i bogens titel.

I lyset af ironibegrebets uomtvistelige hovedrolle i *A Poetics of Postmodernism* må man dog konstatere, at Hutcheon gennem hele bogen forbliver bemærkelsesværdig vag med hensyn til, hvad den postmodernistiske ironi egentlig er og gør. Substantivet »irony«, adjektivet »ironic« og

adverbiet »ironically« optræder alle med hyppig frekvens i Hutcheons bog, men det står aldrig helt klart, præcis hvordan hun definerer dette multivalente begreb. Hun taler bl.a. om en »ironic inversion of biographical conventions« (9), om en »ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity« (11), om »Robert Venturi's empty ironic references« (31), om en bankbygningens »ironic religious edge« (33), om »ironic intertextuality« (40), »ironic ambiguities« (43), »ironic mixtures« (44), samt om at postmodernismens modsætninger holdes i »ironic tension« (47). Og så påpeger hun uden at ryste på hånden, at ting både kan være »ironically different« (29) og »ironically similar« (137).

Hutcheon synes at bruge ironibegrebet i flæng, og i mange af hendes invokationer af begrebet savner man ganske enkelt en forklaring på, hvad hun rent faktisk mener med det. Hvordan adskiller en »ironisk intertekstualitet« sig f.eks. fra en uironisk intertekstualitet, og hvordan kan ting både være ironisk ens og ironisk forskellige? Sådanne spørgsmål kan måske forekomme unødigt sofistiske, men i betragtning af begrebets centralitet i Hutcheons konstruktion er det vigtigt at forsøge at præcisere det. Flere steder i bogen definerer Hutcheon ligefrem den historiografiske metafiktion som en »postmodern ironic rethinking of history« (5, 39), eller en »postmodernist ironic recall of history« (24). Det kan imidlertid umiddelbart være vanskeligt at få øje på ironien i Thomas Pynchons trøstesløse skildring af slavearbejderne i Dora-lejren under 2. Verdenskrig eller Robert Coopers rasende refleksioner over Rosenberg-ægteparrets henrettelse, og i det følgende skal vi derfor forsøge at komme lidt tættere på Hutcheons forståelse af ironibegrebet. Som David Foster Wallace lokaliserer Hutcheon den postmoderne ironis arnested i 1960'erne:

The basic postmodernist stance – of a questioning of authority – obviously is a result of the ethos of the 1960s. [...] Postmodern thinkers and artists today grew up (after the experience of the 1960s) increasingly suspicious of »heroes, crusades, and easy idealism« (Buford 1983, 5). They learned something, in other words, from those years. [...] one of the things that the postmodern has learned is irony: it has learned to be critical, even of itself. [...] Postmodernism was made possible by these years, as much as by modernism. But many of the concepts of those years have needed serious analysis and criticism: everything from its ahistorical presentism to its idealist or essentialist belief in the value of the »natural« and »authentic.« With the help of Roland Barthes, Michel Foucault, and others, the postmodern argues that what we so valued is a construct, not a given, and, in addition, a construct that occupies a relation of power in our culture. The postmodern is ironic, distanced; it is not nostalgic – even of the 1960s. (202-03)

I et værk, der for det meste betoner det tekstuelle på bekostning af den historiske virkelighed, er det forfriskende at se en påpegning af, at 1960'erne var lige så afgørende for postmodernismens fremkomst som modernismen. Fortiden er muligvis utilgængelig for litteraturen, men Hutcheons

påstand gør det klart, at der trods alt ikke er vandtætte skodder mellem litteraturen og dens historiske kontekst. Denne kronologiske specificitet til trods forbliver Hutcheon dog temmelig uspecifik, hvad angår den postmodernistiske ironis natur. Den implikerer øjensynligt en form for distance (men det gør al ironi vel), og så knyttes den an til en kritisk problematisering af autoritet, men tættere på en definition kommer Hutcheon ikke rigtigt.

På baggrund af ironibegrebets overordentligt bredspektrede applikationsmuligheder i *A Poetics of Postmodernism* er det tydeligt, at ironien for Hutcheon ikke så meget er en lokalt afgrænselig og afkodelig retorisk figur som et overordnet verdensbillede. I sin klassiske *A Rhetoric of Irony* skelner Wayne Booth pragmatisk mellem flere forskellige typer af ironi, og han når frem til, at ironien kan klassificeres i forhold til følgende tre variabler:

1. *Degree of openness or disguise*. How much secret work does the author require, if any? Ironies range from the most covert to flat assertion: »It is ironic that...«
2. *Degree of stability in the reconstruction*. How much reason does the reader have for thinking his immediate task completed once an asserted irony has been understood or a covert irony has been reconstructed?
3. *Scope of the »truth revealed,«* or ground covered by the reconstruction or assertion, ranging from local through grand-but-still-finite to »absolute infinite negativity.« How far is the reader asked to travel on the road to complete negation, and how does he know when to stop? (Booth 1995, 234)

Med afsæt i disse variabler opstiller Wayne Booth følgende pragmatisk typologi over ironien:

	COVERT	OVERT
STABLE	local	local
	infinite	infinite
UNSTABLE	local	local
	infinite	infinite

(Booth 1995, 235)

Booths typologi udgør et godt redskab til at skelne mellem forskellige former for ironi, og hvis man sammenholder skemaet med f.eks. David Foster Wallaces kritik af den giftige postmodernistiske ironi, så bliver det klart, at Wallaces kritik er rettet mod den nederste del af skemaet, mod

den ustabile og uendelige ironi, snarere end den lokale og stabile ironi, som hans egne værker er fulde af. Hutcheons ironibegreb skal ligeledes lokaliseres i den nederste række i skemaet. I modsætning til den stabile variant af ironien, hvor et bestemt budskab med afsæt i en stabil fortolkningsplatform lader sig afkode til det sande, intenderede budskab, så frembyder Hutcheons version af den postmodernistiske ironi ingen stabil grund under fortolkningen. Det er tydeligt, at der er ironi på færde i majoriteten af de postmodernistiske værker, men den læser, der forsøger at afkode denne ironi til et klart budskab, kan ikke etablere det fodfæste, der er en forudsætning for en vellykket fortolkning.

Rent faktisk har Hutcheons ironi ikke meget at gøre med den klassiske fremstilling af ironien som en retorisk figur, der lader sin afsender sige ét og mene noget andet (og som lader modtageren forstå dette). Hutcheons ironi er ikke så meget en kommunikativ figur som en epistemologisk kategori, der siger noget om, hvordan dens udøver opfatter og fremstiller en given problematik. Den er en måde at signalere distance på – ikke så meget en distance mellem beskueren og det betragtede/beskrevne, men mellem de forskellige og ofte uforenelige elementer af det betragtede/beskrevne. Når Hutcheon beskriver, hvordan postmodernistiske romaner ofte bryder med de traditionelle, regelbundne genreforskrifter og indforskriver forskellige genrer i samme værk, så beskriver hun en ironisk manøvre: »the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging« (9), skriver Hutcheon, og netop denne opstilling af modsætninger i et spændingsforhold er for Hutcheon kvintessensen af ironien. Den postmodernistiske ironiker tager ikke stilling til fordel for den ene eller den anden side af sagen, og han lader ikke modsætningerne ophæve sig i hinanden i en dialektisk syntese: »These contradictions of postmodernism are not really meant to be resolved, but rather are to be held in an ironic tension« (47), påpeger Hutcheon, og med reference til Umberto Eco argumenterer hun for, at denne ironiske perspektivisme har et kritisk sigte:

Many of the foes of postmodernism see irony as fundamentally antiserious, but this is to mistake and misconstrue the critical power of double-voicing. As Umberto Eco has said, about both his own historiographic metafiction and his semiotic theorizing, the »game of irony« is intricately involved in seriousness of purpose and theme. In fact irony may be the only way we *can* be serious today. There is no innocence in our world, he suggests. We cannot ignore the discourses that precede and contextualize everything we say and do, and it is through ironic parody that we signal our awareness of this inescapable fact. The »already-said« must be reconsidered and can be reconsidered only in an ironic way (in Rosso 1983, 2-5).²⁹⁴

This is as far from »nostalgia« as anyone could wish. Yet we have seen that Jameson and Eagleton, in their recent writings on postmodernism, attack it for being nostalgic in its relation to the past. But if nostalgia connotes evasion of the present, idealization of a (fan-

²⁹⁴ Stefano Rosso: »A Correspondence with Umberto Eco« (oversat af Carolyn Springer), pp. 1-13 in *Boundary 2* 12, 1.

tasy) past, or a recovery of that past as edenic, then the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic. It critically confronts the past with the present, and vice versa. In a direct reaction against the tendency of our times to value only the new and the novel, it returns us to a re-thought past to see what, if anything, is of value in that past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light.

For its enemies, however, such a critical use of irony is conveniently overlooked. (39)

Ironien er for Hutcheon en ganske alvorlig ting, en kritisk modus der taler status quo midt imod ved at fremhæve de indre modsætninger og den historicitet, der skjuler sig bag de 'universelle' og 'tidløse' sandheder, der ofte bruges til at retfærdiggøre status quo – ironien rækker med andre ord ved det, Lyotard i *Viden og det postmoderne samfund* kalder 'legitimeringsfortællingerne', og deri ligger for Hutcheon ironiens radikale potentiale.²⁹⁵

Jeg har ingen intentioner om at slutte mig til de »enemies« eller »foes of postmodernism«, som Hutcheon med sin martialske retorik invokerer i citatet, men jeg vil alligevel tillade mig at sætte et stort spørgsmålstegn ved, hvorvidt den postmodernistiske ironi, der portrætteres her, kan siges at konstituere en egentlig »critical use of irony«, sådan som Hutcheon hævder. Hutcheon taler om »the critical power of double-voicing«, men hvor den ene af disse to stemmer i den klassiske ironiforståelse er afsenderens egen, behøver ingen af stemmerne i Hutcheons »double-voicing« at udtrykke et bestemt standpunkt. Ironiens kritiske potentiale er i Hutcheons version ikke ensbetydende med en forpligtende stillingtagen, men ganske enkelt med at introducere andre standpunkter i diskussionen. Hutcheons postmoderne ironiker er en samtalepartner, der i enhver diskussion ikke vil ud med, hvad han selv mener, men uafsladeligt svarer: »Der er også andre måder at se sagen på«; han kan ikke fastholdes på et standpunkt, andet end at der er flere standpunkter. Den postmodernistiske ironiker, som han portrætteres af Hutcheon, står således i bund og grund for en perspektivisme, der relativiserer forskellige positioner ved at holde dem op imod hinanden. Hutcheon gør det aldrig helt klart, hvordan en sådan ironisk perspektivisme skulle kunne være »kritisk«. At være kritisk indebærer vel en grad af selvstændig tænkning, men hos Hutcheon synes postmodernistens 'kritiske' bevidsthed om, at hans standpunkt blot er et blandt mange, at modarbejde muligheden for at stå ved en klar og utvetydig holdning. Postmodernisten har ikke et standpunkt, til han tager et nyt: Han peger på et standpunkt, og så peger han på et nyt, i hvert fald ifølge Hutcheons gennemgang af postmodernismens perspektivistiske »critical use of irony«.

Denne kritik af Hutcheons ironibegreb er ikke ensbetydende med en kritik af postmodernismen. Hutcheon selv sætter ganske vist lighedstegn mellem ironien og postmodernismen, og en

²⁹⁵ Udtrykket 'radikalt' er Hutcheons. Faktisk bruger Hutcheon forskellige variationer af dette ord (radical, radically, etc.) så hyppigt, at hun tømmer betegnelsen for indhold. Kritik er næsten aldrig *bare* kritik, men er som regel en *radikal* kritik, og når postmodernisterne problematiserer et givet felt, gør de det som regel radikalt, i hvert fald ifølge Hutcheon.

kritik af det ene vil ifølge hende således nødvendigvis også være en kritik af det andet. Hen imod slutningen af bogen diskuterer Hutcheon den sædvanlige kritik af postmodernismen som useriøs, og hun går endnu en gang i brechen for ironiens og postmodernismens grundlæggende seriøsitet:

In the debate about postmodernism, as soon as a critic (of any political persuasion) invokes either mass consumer culture or late capitalism, the second step seems always to be to condemn the postmodern as their expression (rather than contestation). And the next step is almost always to lament the »unserious« nature of ironic, parodic postmodernism, conveniently ignoring the history of art that teaches that irony and parody have always been used as potent political (and very serious) weapons by satirists. The current distrust of the radical potential of irony (and humour) is reminiscent of Jorge da Borgos in Eco's *The Name of the Rose* who fears the disruptive irreverence of laughter enough to resort to murder. Bakhtin (1968) theorized at length the carnivalesque power of what is certainly not a trivial or trivializing force, as Jorge knew. But it is also not possible to entomb forces we do not like by rejecting them. Both irony and parody are double-voicings, for they play one meaning off against another. To call such complexity »unserious« may well mask a desire to void that doubleness in the name of the monolithic – of any political persuasion. (Hutcheon 1988, 210-11)

Det er et nådesløst angreb, Hutcheon her sætter ind mod kritikerne af postmodernismen, hvad enten de befinder sig på højre- eller venstrefløj i det politiske spektrum: Den udbredte opfattelse af postmodernismen som et udtryk for og en implicit retfærdiggørelse af det senkapitalistiske forbrugersamfund affejes nonchalant af Hutcheon, inden hun retter skytset mod de kritikere, der tillader sig at betvivle postmodernismens seriøsitet. At kalde den postmoderne ironi for useriøs er ifølge Hutcheon ensbetydende med at klynge sig fast til de monolitiske sandheder og legitimeringsfortællinger, postmodernisterne ønsker at undergrave, og de mange forskellige kritikere af postmodernismen stemples således uden videre som reaktionære.

Hutcheons gengivelse af de sædvanlige kritikpunkter i forhold til postmodernismen minder i bemærkelsesværdig grad om dem, man finder hos postironikerne i almindelighed og David Foster Wallace i særdeleshed. Som vi så i sidste kapitel, anskuer Wallace netop den postmodernistiske ironis aktuelle inkarnation som en dybest set useriøs og uforpligtende modus, der på grund af mainstreamkulturens assimilering har forlagt sit kritiske potentiale og i stedet fungerer som en *de facto* bekræftelse af status quo. Wallace bør således uden tvivl regnes blandt de kritikere, Hutcheon betegner som »enemies« eller »foes of postmodernism«, men man må samtidig konstatere, at Hutcheons kritik af kritikken ikke er særlig præcis i forhold til Wallaces teser. Hendes forsøg på at tage tænderne ud af ironikritikerne ved at inddrage en lang og ærværdig kunsthistorisk tradition for at anvende ironi og parodi som potente politiske våben imødegåes effektivt i Wallaces konstruktion. Han ignorerer på ingen måde denne ærværdige tradition og peger som vist selv på, hvordan ironi-

en i 1960'erne var et særdeles potent politisk våben, men samtidig argumenterer han for, at det kulturelle billede har ændret sig i en sådan grad, at våbnet i 90'erne og på denne side af årtusindskiftet er løbet endegyldigt tør for ammunition. Hutcheon kan nok så meget invokere en historisk tradition for radikal kritik gennem ironi, men som hun selv argumenterer udførligt for igennem det meste af sin bog, er historiske traditioner til for at blive problematiseret, udfordret og transformeret, og det forekommer en anelse kuriøst, at Hutcheon i dette tilfælde forsøger at legitimere sine teser med henvisning til netop den historie, hun ellers gør så meget ud af at problematisere.

Selv om *A Poetics of Postmodernism* er ét langt passioneret forsvar for postmodernismen, og selv om Hutcheon kamplystent går i rette med en lang række af de kritikere, der har affærdiget postmodernisterne som overfladiske og fundamentalt useriøse, så er spørgsmålet, om ikke Hutcheon trods sine velmenende intentioner ender med at gøre postmodernismen en bjørnetjeneste. Hutcheons forsvar for postmodernismen kan i sidste ende selv anskues som en del af problemet snarere end løsningen, idet hun i realiteten begrænser postmodernismens kritiske potentiale til den perspektivistiske ironis relativisering af allehånde skråsikre udsagn. Denne specifikke afgrænsning af postmodernismens kritiske råderum udelukker en fokus på de tilfælde, hvor postmodernisternes kritik er mere målrettet og præcis end en destabilisering og historisering af de forskellige positioner i diskussionen, og den sætter hindringer i vejen for en kortlægning af postmodernisternes egen indimellem ganske utvetydige stillingtagen. Hutcheons afgrænsning gør det med andre ord vanskeligt at få øje på de momenter, hvor postmodernisterne lejlighedsvist selv bliver lige så skråsikre og kategoriske som de institutioner, de kritiserer, og den blokerer for en diskussion af den postmodernistiske litteraturs specifikke politiske indhold. Hutcheons fokus på den 'radikale' perspektivistiske ironi bliver i sidste ende ikke så meget en præcis og produktiv afgrænsning af postmodernisternes retoriske strategier som en restriktiv indskrænkning af deres kritiske udtryk.

Den form for kritisk, perspektivistisk tænkning, som Linda Hutcheon betragter som den historiografiske metafiktions overordnede modus, er ganske rigtigt til stede i mange af de vigtigste postmodernistiske romaner, men ofte i parodisk form, som i den følgende ordveksling mellem hovedpersonen i Don DeLillos *White Noise*, Jack Gladney, og hans kritisk tænkende søn Heinrich. Jack er ved at køre Heinrich i skole, da sidstnævnte udbryder:

»It's going to rain tonight.«

»It's raining now,« I said.

»The radio said tonight.«

[...]

»Look at the windshield,« I said. »Is that rain or isn't it?«

»I'm only telling you what they said.«

»Just because it's on the radio doesn't mean we have to suspend belief in the evidence of our sense.«

3. Postmodernistisk teori

»Our senses? Our senses are wrong a lot more often than they're right. This has been proved in the laboratory. Don't you know about all those theorems that say nothing is what it seems? There's no past, present or future outside our own mind. [...]

»Is it raining,« I said, »or isn't it?«

»I wouldn't want to have to say.«

»What if someone held a gun to your head?«

»Who, you?«

»Someone. A man in a trenchcoat and smoky glasses. He holds a gun to your head and says, 'Is it raining or isn't it? All you have to do is tell the truth and I'll put away my gun and take the next flight out of here.'«

»What truth does he want? Does he want the truth of someone travelling at almost the speed of light in another galaxy? Does he want the truth of someone in orbit around a neutron star? Maybe if these people could see us through a telescope we might look like we were two feet two inches tall and it might be raining yesterday instead of today.«

»He's holding the gun to *your* head. He wants your truth.«

»What good is my truth? My truth means nothing. What if this guy with the gun comes from a planet in a whole different solar system? What we call rain he calls soap. What we call apples he calls rain. So what am I supposed to tell him?«

[...]

»Just give me an answer, okay, Heinrich?«

»The best I could do is make a guess.«

»Either it's raining or it isn't,« I said.

»Exactly. That's my whole point. You'd be guessing. Six of one, half dozen of the other.« (*White Noise*, 22-24)

Mens man på den ene side må beundre Heinrichs kreative undvigelsesmanøvrer, har man på den anden side lyst til at ruske i ham for at ryste et klart og entydigt svar ud af ham. Passagen i DeLillos roman er naturligvis klart parodisk, men det er ikke desto mindre netop denne form for holdningsløs perspektivisme, postironikerne ofte klandrer postmodernisterne for at praktisere, og som Linda Hutcheon karakteriserer som en »critical use of irony«. I lyset af Hutcheons fremstilling fremstår postironikernes kritik af postmodernismen pludselig ganske forståelig. Postironikerne argumenterer netop for, at den postmodernistiske ironi fritager sine udøvere fra at skulle tage stilling til forskellige presserende spørgsmål, og som modreaktion forsøger de at skrive en litteratur, der repræsenterer en mere forpligtende stillingtagen.

Wallaces tidligere citerede forhåbning/profeti om, at de næste litterære rebeller vil have »the childish gall actually to endorse single-entendre values« (Wallace 1993, 192), placerer sig i direkte opposition til den form for relativiserende perspektivisme, Hutcheon betragter som den postmodernistiske ironis sande væsen, og det står atter klart, at målet for postironikernes kritik ikke er grebet ud af den blå luft. Postironikerne har ikke blot i et tilfælde af en Bloomsk »creative misprision« konstrueret en reduktiv version af postmodernismen til lejligheden, men reagerer på en allerede

eksisterende konstruktion af postmodernismen – en fremherskende teoretisk konstruktion, der betoner postmodernismens selvbevidsthed og relativiserende ironi og forbigår dens lige så markante repræsentationsdrift og sociale indignation. Det er naturligvis ikke mindre problematisk, at postironikerne konstruerer deres opgør på baggrund af en teoretisk konsensus snarere end en reel og tilbundsgående analyse af det egentlige mål for deres kritik – den postmodernistiske skønlitteratur – men det sætter unægtelig opgøret i et andet lys at vide, at postironikernes læsning af deres postmodernistiske forgængere har en klar præcedens i flere fremtrædende teoretiske værker.

Hutcheons fremstilling af postmodernismen havde måske være mere nuanceret, hvis hendes metodiske tilgang til feltet havde været anderledes. Fra starten af *A Poetics of Postmodernism* synes Hutcheon at slå til lyd for en periodebeskrivelse, der er baseret på omhyggelige analyser af postmodernistiske romaner. Hun skriver allerede i begyndelsen af første kapitel, at hendes studie »will be privileging the novel genre« (5), og senere i bogen går hun i rette med marxistiske kritikere af postmodernismen for deres sparsomme og lemfældige analyser: »Despite the loud and vigorous general denunciation of postmodernism by some Marxists, there has been very little actual analysis of specific postmodern art works by them« (211). Hutcheon kritiserer (med rette) en teoretisk tilgang, der ikke i tilstrækkelig grad baserer sig på analyser af et repræsentativt eksempelmateriale, og i udgangspunktet lægger hun sig dermed i forlængelse af mit indledende forsvar for den omhyggelige tekstanalyse som litteraturhistorieskrivningens naturlige basisenhed.

Selv om Hutcheons erklærede intention således er at levere nogle af de værkanalyser, som hun klandrer marxistiske kritikere for at udelade, må man konstatere, at det kniber med at indfri formålserklæringerne. *A Poetics of Postmodernism* rummer ganske vist et rigt eksempelmateriale i form af postmodernistiske romaner, musik, film og arkitektur, men eksempelmaterialet er i sidste ende så rigt, at analyserne af de enkelte værker bliver fattige på indsigt. Rent faktisk er det tvivlsomt, om man overhovedet kan kalde Hutcheons inddragelse af forskellige værker for 'analyser': I sidste afsnit kritiserede jeg Brian McHales litteraturanalyser for at udgøre en strategisk selektiv kompleksitetsreduktion, der tjente mere til at bekræfte McHales periodekonstruktion end til at belyse de analyserede værker, men i sammenligning med Linda Hutcheon er Brian McHale en samvittighedsfuld, grundig og nuanceret læser. Den længste af Hutcheons analyser (af D. M. Thomas' *The White Hotel*) er knap 10 sider lang,²⁹⁶ men den er også undtagelsen i en lang række af 'analyser', der sjældent overstiger et par sider.²⁹⁷

²⁹⁶ Til sammenligning bruger McHale f.eks. over 50 sider på *Gravity's Rainbow* og over 25 sider på *Vineland*.

²⁹⁷ En kompleks roman som Rushdies *Midnight's Children* tildeles f.eks. blot fire sider

Der er i princippet intet galt i kort at inddrage forskellige værker for at belyse en bestemt påstand, men når de mange løsrevne eksempler ikke så at sige er forankrede i en mere udførlig analyse af et eller flere værker, bliver de henvist til at skulle spille andenviolin i forhold til de teser, der skal bekræftes. Dette var til dels tilfældet i McHales ellers udmærkede og udfoldede analyser, og det er i endnu højere grad tilfældet i Hutcheons utilitaristiske punktnedslag.

Hutcheons selektivitet forstærkes yderligere af, at hun i størstedelen af sine punktnedslag vælger at fokusere på nogle af postmodernismens mere marginale værker. Det er sympatisk, at Hutcheon inddrager andet end den sædvanlige postmodernistiske kanon, som den f.eks. kommer til udtryk hos Brian McHale og Ihab Hassan, og hendes inklusion af mere ukendte værker lægger sig naturligt i forlængelse af hendes begreb om »the ex-centric« – Hutcheons betegnelse for postmodernismens valorisering af det marginale, det ekskluderede. Om postmodernismen og det ex-centricke (som Hutcheon også betegner som »the off-center«), skriver hun:

Postmodernism retains, and indeed celebrates, differences against what has been called the »racist logic of the exclusive« (Bois 1981, 45). The modernist concept of single and alienated otherness is challenged by the postmodern questioning of binaries that conceal hierarchies (self/other). [...] Difference suggests multiplicity, heterogeneity, plurality, rather than binary opposition and exclusion.

It is again to the 1960s that we must turn to see the roots of this change, for it is those years that saw the inscribing into history (Gutman 1981, 554) of previously »silent« groups defined by differences of race, gender, sexual preferences, ethnicity, native status, class. The 1970s and 1980s have seen the increasingly rapid and complete inscribing of these same ex-centrics into both theoretical discourse and artistic practice as andro- (phallo-), hetero-, Euro-, ethno-centrism have been vigorously challenged. (61)

Det er tydeligt, at det ex-centricke for Hutcheon ikke blot er et æstetisk/poetologisk, men også et identitetspolitisk begreb, og som vi skal se i næste kapitel, er der ingen tvivl om, at Hutcheon har fat i den lange ende, når hun peger på postmodernismens interesse for tidligere ekskluderede minoriteter og dens dekonstruktion af binære hierarkier som 'os vs. de andre'. Imidlertid kan man sætte spørgsmålstegn ved det betimelige i, at hun udstrækker sin interesse for det ex-centricke til sin selektion af værker. Hovederindet med hendes bog er, som titlen mere end antyder, at identificere og diskutere postmodernismens poetik, og spørgsmålet er, hvor repræsentativ en sådan diskussion kan være, hvis man mere eller mindre konsekvent styrer uden om de værker, der sædvanligvis anskues som centrale for postmodernismen. Postmodernismens fulde kompleksitet kommer ikke til udtryk i mere eller mindre glemte værker som Paul Quarringtons *Home Game* eller John Banvilles *Kepler*, og ved at fravælge den postmodernistiske kanon til fordel for sådanne marginale (og ofte også inferiøre) tekster, fraskriver man sig samtidig muligheden for at lade sin peri-

odekonstruktion udfordres af nogle af de nuancer og selvmodsigelser, der kendetegner postmodernismens rigeste tekster. Hutcheons fokus på det ex-centriske er sympatisk ud fra et (litteratur-)politisk perspektiv, men fra et æstetisk/poetologisk perspektiv (som i sidste ende synes at være Hutcheons eget perspektiv) resulterer den ex-centriske tilgang paradoksalt nok i en reduktion af den kompleksitet, den var beregnet på at frisætte.

Desuden vil jeg hævde, at Hutcheons diskussion af postmodernismens mere marginale, ex-centriske tekster ville have stået desto stærkere, hvis den havde taget afsæt i en gennemgang af nogle af de centrale, kanoniske værker, de er ex-centriske i forhold til. Hutcheons ex-centriske værker er nemlig ikke blot marginale i forhold til en række politiske institutioner, men også i forhold til en mere eller mindre accepteret postmodernistisk kanon, og ved at udgrænse denne kanon fra sin gennemgang gør Hutcheon sig skyldig i den samme ekskluderende manøvre, som hun kritiserer modernismen for. Postmodernismen skrives også (og måske især) af mandlige amerikanske W.A.S.P.s,²⁹⁸ men i sin iver efter at betone den postmodernistiske litteraturs forkærlighed for det marginale og ekskluderede overser eller ignorerer Hutcheon, at den ex-centriske litteratur ofte udspringer fra det demografiske segment, hun sætter den i opposition til.

På trods af Linda Hutcheons erklærede intentioner om at gå mere tekstanalytisk til værks end andre teoretikere, efterlader hendes overfladiske læsninger af en række marginale postmodernistiske værker indtrykket af en i høj grad deduktiv tilgang til feltet; en tilgang, hvor litteraturanalyserne aldrig får lov til at styre argumenterne ind i uforudsete baner, men snarere tjener til at understøtte Linda Hutcheons overordentligt kompetente gennemgang af forskellige teoretiske positioner. Hutcheon er hvad det teoretiske angår særdeles velbevandret og sofistikeret, og hendes store indblik og egen positionering i det komplekse teoretiske landskab gør i sidste ende hendes bog til en mere nuanceret postmodernismekonstruktion end McHales variationer over ontologisk destabilisering. Analytisk står Hutcheons bog imidlertid temmelig svagt. Bagsideteksten til *A Poetics of Postmodernism* lover læseren, at bogen vil navigere i »the intersecting concerns of both contemporary theory and cultural practice«, men den kulturelle praksis fortøner sig i sidste ende midt i alle de omhyggelige teoretiske udredninger og positioneringer.

At den kulturelle praksis, og mere specifikt *fiktionen*, indtager en underordnet position i forhold til det teoretiske i Hutcheons konstruktion, bliver for alvor klart, da hun midt i sin kortfattede analyse af *The White Hotel* foretager en gennemgang af hovedpunkterne i poststrukturalistisk feministisk teori og derefter konkluderer:

²⁹⁸ Forfattere som Pynchon, Coover og Gaddis kan mere eller mindre føre deres familietræ tilbage til Mayflowers passagerliste.

It is these areas of political, artistic, and especially sexual determination that both poststructuralist feminist theory and postmodernist metafiction address, and both have worked to relocate the problematic of the subject within language, within discourse. *The fiction enacts what the theory calls for.* (170, min kursivering)

Fiktionen gennemspiller, hvad teorien kræver – en kuriøs formulering, der eksplicit udpeger Hutcheons deduktive udgangspunkt. Man kan indvende, at Hutcheon ikke kan sættes i bås på baggrund af en enkelt 'fortalelse', men det lille citat lægger sig naturligt i forlængelse af Hutcheons generelle nedprioritering af tekstanalysen, og det giver en ganske præcis opsummering af, hvordan hun konciperer forholdet mellem skønlitteratur og litteraturteori. Teorien er uden tvivl den aktive partner i dette forhold: Det er den, der stiller krav, og det er så op til fiktionen at leve op til disse krav eller lade være. Hutcheon identificerer og diskuterer autoritativt en gennemgående repræsentationsproblematik i den postmodernistiske teori – der for hende, som for Astradur Eysteinnsson, er mere eller mindre ensbetydende med den franske poststrukturalisme – og på baggrund af denne diskussion identificerer hun den samme problematik i en række postmodernistiske romaner (og hvis ikke problematikken er til stede som en afgørende faktor i en given roman, er den ganske enkelt ikke postmoderne). Det giver sig selv, at en sådan deduktiv fremgangsmåde uvægerligt vil finde »intersecting concerns« mellem »contemporary theory and cultural practice«, i en sådan grad at skønlitteraturen reduceres til et kunstnerisk udtryk for det paradigme, der sættes af teorien. *A Poetics of Postmodernism* sætter, måske mere end nogen anden bog fra fortolkningskannonen, lighedstegn mellem poststrukturalismen og den litterære postmodernisme, og med sin fokus på postmodernismens kritiske ironi og selvrefleksive problematisering af repræsentationen har den bidraget afgørende til at skabe det billede af en teoretisk, abstrakt og verdensfravendt postmodernisme, der har affødt det postironiske opgør. Hutcheons indædte forsvar for postmodernismen er måske i virkeligheden et af de alvorligste angreb, der endnu er rettet mod den.

3.3. Hvad er postmodernismen? (Take Two)

På trods af de åbenlyse forskelle mellem Brian McHales og Linda Hutcheons tilgange til postmodernismen, hersker der dybest set en fundamental overensstemmelse mellem de to periodekonstruktioner. McHale vælger ganske vist at fokusere på postmodernismens ontologiske dekonstruktion af virkelighedsniveauer, mens Hutcheon i sin analyse af den historiografiske metafiktion selvrefleksive problematisering af forholdet mellem fiktion, virkelighed, historie og repræsentation koncentrerer sig om epistemologiske spørgsmål, men den resulterende fokus på postmodernismens radikalt destabiliserende natur er den samme. Både Hutcheon og McHale betoner postmodernismens ironi og selvrefleksion, og de betragter begge disse retoriske strategier som primært dekonstruktive. Postmodernismen fremstilles som en litteratur, der i al væsentlighed bryder ned

snarere end at bygge op, og ingen af de to kanoniske teoretikere interesserer sig synderligt for, om de postmodernistiske forfattere formulerer et positivt alternativ til de institutioner og den vane-tænkning, de nedbryder.

I forbindelse med deres udtalte fokus på postmodernismens kritiske aspekter vælger både Hutcheon og McHale overraskende ofte at se bort fra kritikkens specificitet. Kritikken *er* en afgørende del af det postmodernistiske projekt, og de postmodernistiske romaner er ofte særdeles målrettede i deres kritik af forskellige historiske, politiske eller sociale kendsgerninger. Det er klart, at Hutcheon og McHale ikke kan spilde for meget krudt på f.eks. *The Public Burnings* kritik af 50'ernes reaktionære kommunistforskrækkelse, *JRs* hudfletning af kapitalismen eller *A Frolic of His Owns* udlevering af det amerikanske retssystem. Deres opgave er at identificere og diskutere en række fællesnævnerne for den postmodernistiske litteratur, og i stedet for at fokusere på det særegne i f. eks. Coovers og Gaddis' målrettede politiske satirer, vælger de at fremhæve selve den kritiske impuls som en postmodernistisk fællesnævner.

Postmodernisternes retoriske modus er ganske rigtigt ofte kritisk, men de er ikke bare interesserede i kritik for kritikens skyld: Deres kritik retter sig gerne mod helt specifikke samfundsmæssige problemer, og ved at forbigå disse konkrete og tidsbundne problemstillinger i deres analyser reducerer Hutcheon og McHale et broget kludetæppe af forskellige mere eller mindre gennemtænkte, men aldrig mindre end lidenskabelige, politiske dagsordener til en ensartet og universel kritisk impuls, der underminerer generelle begreber som 'universelle sandheder' og 'Store Fortællinger' snarere end vekslende partikulære historiske praksiser. Forsøget på at sætte postmodernismens kritiske impuls på formel og den dermed forbundne nedtoning af de postmodernistiske værkers målsøgende satire resulterer således i, at den postmodernistiske kritik kommer til at fremstå som noget abstrakt og verdensfravendt. Kritikken bliver i McHales og Hutcheons optik et mål i sig selv snarere end et middel, og det er ikke svært at se, hvordan deres tilgang leder til konklusioner som David Foster Wallaces:

[T]he rule-breaking has got to be for the *sake* of something. When rule-breaking, the mere *form* of renegade avant-gardism, becomes an end in itself, you end up with bad language poetry and *American Psycho's* nipple-shocks and Alice Cooper eating shit on stage. Shock stops being a by-product of progress and becomes an end in itself. And it's bullshit. (McCaffery 1993, 132)

3.3.1. Ihab Hassans lister

Brian McHales og Linda Hutcheons periodekonstruktioner rummer altså en lang række lighedspunkter, og disse lighedspunkter kan måske bedst opsummeres med hjælp fra en tredje vigtig kritiker, nemlig Ihab Hassan. Hassan er uden tvivl en af de centrale skikkelser inden for postmoder-

nismeteorien, men han er også på mange måder et atypisk medlem af den postmodernistiske fortolkningskanon. Hvor kritikere som Hutcheon, McHale, Alan Wilde, Paul Maltby og Patricia Waugh i deres klassiske litteraturhistoriske og -teoretiske fremstillinger alle gebærder sig artigt på et rent formmæssigt plan, er Ihab Hassan altid gået mere anarkistisk og eksperimenterende til værks. Bogen *Paracriticisms – Seven Speculations of the Times* (1975) er sat op i en kaotisk typografi, der sprænger alle rammerne for gængs akademisk praksis og bringer mindelser om f.eks. William Gass' typografisk innovative *Willie Masters' Lonesome Wife* (1968). Med sine fragmenterede, collageagtige essays beskriver Ihab Hassan ikke blot postmodernismen; han praktiserer den selv, i digressive, informationsmættede, humoristiske, sprængte tekster, der efterligner, hvad de taler om.

Hassans vigtigste litteraturhistoriske redskab er uden tvivl *listen*. Hans essays og bøger er fyldt med lister, der som regel enten opregner modsætningerne mellem modernismen og postmodernismen,²⁹⁹ eller isolerer hvad Hassan ser som postmodernismens vigtigste kendetegn.³⁰⁰ Som diskuteret i forbindelse med sidste kapitels postironiske typologi, er listen på mange måder et vulgært metodisk greb, men den er også i bund og grund et attraktivt greb, der på økonomisk vis kan portrættere et komplekst felt. Den udtømmende liste, det fyldestgørende katalog, er således også et væsentligt dokumentaristisk redskab for genealogien; et redskab, der postulerer en sammenhæng, men ikke nødvendigvis en kausalitet, idet rækkefølgen af elementerne på listen i princippet er vilkårlig. I *Constructing Postmodernism* karakteriserer McHale på positiv vis listen – i særdeleshed listen over modsætninger mellem to perioder – som en »spatialized representation of history«, men han noterer samtidig, at listen højest udgør »notations for a potential performance« (8) – i dette tilfælde den mere narrative litteraturhistorieskrivning. I Hassans tilfælde må man da også konstatere, at listerne som følge af manglen på analytisk dokumentation ofte kommer til at fremstå som en amputeret form for litteraturhistorieskrivning, der selvsikkert fremlægger facit uden at præsentere det forudgående indviklede regnestykke.

Disse forbehold kan dog ikke ændre på, at Hassans lange lister har været overordentligt indflydelsesrige i den teoretiske diskussion af postmodernismen, og både Hutcheon og McHale henviser ofte til hans argumenter i deres værker. Rent faktisk kan deres værker – med reference til McHales karakteristik af listen som litteraturhistorisk værktøj – på mange måder betragtes som den »performance«, som Hassans »notations« lægger op til. Hutcheons og McHales bøger leverer på hver deres måde nogle af de udførlige argumenter, Hassan springer over, men deres facitlister er med deres fokus på begreber som ironi, destabilisering, fragmentation og repræsentationskritik på mange måder den samme som Hassans. I et forsøg på at opsummere den postmodernistiske fortolkningskanon er Hassans lister i det hele taget et oplagt sted at starte, idet de kort og koncist

²⁹⁹ Se f.eks. »The Culture of Postmodernism« i *Theory, Culture and Society* 3, London 1985.

³⁰⁰ Som i »Pluralism in Postmodern Perspective« (fra *Critical Inquiry* 12, no. 3, March 1986).

ophober de begreber, der har været styrende for de seneste årtiers diskussioner af postmodernismen. Den følgende gennemgang af en af Hassans lister skal altså ikke blot betragtes som en introduktion til endnu en af de vigtige postmodernismeteoritikere: Den fungerer også som en rekapitulerende af McHales og Hutcheons hovedpointer, og den tjener samtidig som en slags tværsnit af de fremherskende teoridannelser.

Ihab Hassan har gennem tiden produceret så mange lister over postmodernismens kendetegn, at de i sig selv kunne organiseres i en udførlig liste, men i stedet for at forsøge at give et overblik over Hassans talrige lister, skal vi i det følgende zoome ind på en enkelt af dem. Hassan er yderst konsistent i de kendetegn, han vælger at fremhæve, så en gengivelse af en enkelt af hans lister giver en økonomisk introduktion til hans overordnede syn på postmodernismen.

I essayet »Pluralism in Postmodern Perspective«³⁰¹ opstiller Ihab Hassan en såkaldt *catena*³⁰² over postmodernismens fremmeste karakteristika:

I want to offer a catena of postmodern features, a paratactical list, staking out a cultural field. My examples will be selective; my traits may overlap, conflict, antecede, or supersede themselves. Still, together, they limn a region of postmodern »indetermanences« (indeterminacy lodged in immanence) in which critical pluralism takes shape. (Hassan 1990, 18)

Hassans postmodernistiske perlekæde består af følgende 11 led:

- 1) Indeterminacy
- 2) Fragmentation
- 3) Decanonization
- 4) Self-less-ness, Depth-less-ness
- 5) The Unpresentable, Unrepresentable
- 6) Irony
- 7) Hybridization
- 8) Carnivalization
- 9) Performance, Participation
- 10) Constructionism
- 11) Immanence

I det følgende skal jeg kort knytte nogle uddybende kommentarer til hvert af punkterne på Hassans liste, med skyldigt udblik til andre postmodernismeteoritikere samt til de postmodernistiske forfattere, listen vel i sidste ende skal beskrive.

³⁰¹ Oprindelig holdt som foredrag ved et symposium om postmodernisme ved den ellefte International Comparative Literature Congress, Paris, 20.-24. august 1985. Foredraget blev derpå trykt i *Critical Inquiry* 12, no. 3, March 1986 og senere genoptrykt i *Exploring Postmodernism* (red. Calinescu og Fokkema), 1990.

³⁰² Ordet er latinsk for 'kæde'.

1) Indeterminacy

Dette overordnede begreb kan på sin vis siges at rumme listens øvrige elementer i sig, og det er næppe tilfældigt, at Hassan vælger at indlede sin catena med netop dette led, der i det hele taget har været styrende for mange kritikeres tilgange til perioden og dens forfattere (Gregory Comnes kalder f.eks. sin monografi fra 1994 om William Gaddis for *The Ethics of Indeterminacy in the Novels of William Gaddis*). I sine egne kommentarer til indeterminismen specificerer Hassan, at den inkluderer »all manner of ambiguities, ruptures, displacements, affecting knowledge and society« (18), og i sidste ende ser han den som konstituerende for både postmodernismen og postmoderniteten: »Indeterminacies pervade our actions, ideas, interpretations; they constitute our world« (19).

Som vi så tidligere i kapitlet, er indeterminismen/uvisheden også helt central for Brian McHales konstruktion af postmodernismen. McHale fremhæver ganske vist selv de ontologiske spørgsmål som postmodernismens væsentligste kendetegn, men hans gennemgang af postmodernismens ontologiske dominant er især koncentreret om den uvished og indeterminisme, som den postmodernistiske litteraturs destabilisering af virkelighedsniveauer fører med sig. Med et lån fra titlen på Thomas Schaub's monografi om Thomas Pynchon, så er postmodernismens stemme for de fleste kritikere først og fremmest »The Voice of Ambiguity«.

2) Fragmentation

Dette begreb udtrykker postmodernismens ideologiske modstand mod totaliserende ideologier og betydningssystemer. Hassan skriver (med en hilsen til E. M. Forsters »Only connect«): »The postmodernist only disconnects; fragments are all he pretends to trust. His ultimate opprobrium is 'totalization,' any synthesis whatever, social, epistemic, even poetic« (19).

Postmodernistiske romaner er ganske rigtigt ofte fragmenterede. Værker som *Naked Lunch*, *Catch-22*, *Gravity's Rainbow* og *The Public Burning* fremstår med deres akronologiske, øjensynligt kaotiske form som radikale opgør med ideen om totalitet. Andre postmodernistiske tekster som *The Crying of Lot 49*, *The Pope's Rhinoceros* og sågar *Frøken Smillas fornemmelse for sne* slutter brat inden det klimaktiske denouement, der i mere traditionelle fortællinger kaster et forklarende skær bagud over det foregående, og dette genkommende formtræk må ligeledes betragtes som en strukturel iscenesættelse af postmodernisternes ideologiske kritik af totalitetsbegrebet. I postmodernismen sættes der på mange måder lighedstegn mellem totalitet og totalitarisme, og de fleste postmodernister kan således tilslutte sig Lyotards kampråb: »Let us wage war on totality«.

3) Decanonization

Hassans formulering af dette punkt trækker i høj grad på Lyotards klassiske *La condition postmoderne* (1979). Om dekanoniseringen skriver Hassan således:

In the largest sense, this applies to all canons, all conventions of authority. We are witnessing, Lyotard (1979) argues again, a massive »delegitimation« of the master-codes in society, a desuetude of the metanarratives, favoring instead »*les petites histoires*,« which preserve the heterogeneity of language games. Thus, from the »death of god« to the »death of the author« and »death of the father,« from the derision of authority to revision of the curriculum, we decanonize culture, demystify knowledge, deconstruct the languages of power, desire, deceit. Derision and revision are versions of subversion [...]. (19)

Dekanonisering er altså for Hassan et overordentligt multivalent begreb, med konnotationer til bl.a. de store fortællingers død, til forfatterens død, til dekonstruktionen og til subversion i det hele taget. Postmodernismens primære aktivitet er ikke at opbygge, men at nedbryde.

Denne fremstilling af postmodernismen vil vække genklang hos de fleste postmodernismeteoretikere, hvad enten de er kritikere eller tilhængere af postmodernismen. David Foster Wallace klandrer således postmodernismen for dens negativitet og forsøger som alternativ at formulere en mere affirmerende litteratur. Linda Hutcheon på sin side betragter postmodernismens negativitet, dens »radical critique« af snart sagt hvad som helst, som dens væsentligste kendetegn og største force. Og alene titlerne på værker som Weisenburgers *Fables of Subversion* og Paul Maltbys *Dissident Postmodernists* taler deres tydelige sprog: Postmodernismen fremstilles som en undergravende kraft, der kritiserer, problematiserer, dekonstruerer, og i det hele taget nedbryder de monolitiske sandheder og den ureflekterede vanetænkning, der karakteriserer mainstreamkulturen.

4) Self-less-ness, Depth-less-ness

»Postmodernism vacates the traditional self, simulating self-effacement«, skriver Hassan, og han hævder efterfølgende, at det postmodernistiske individ fortaber sig selv »in the play of language, in the differences from which reality is plurally made« (19).

Et af de hyppigste kritikpunkter i forbindelse med postmodernismen retter sig mod dens flade personkarakteristik. Pynchons og DeLillos romanpersoner er ikke, hævdes det ofte, romanpersoner i traditionel forstand, men papskabeloner, der hovedsageligt fungerer som repræsentanter for de abstrakte ideer, postmodernisterne ønsker at sætte i spil. Den postmodernistiske romanhelt er, som Herbert Marcuses overfladiske borger i senkapitalismens ensrettende forbrugersamfund, en »one-dimensional man«.

Selv kritikere, der er sympatisk indstillede over for postmodernismen, hæfter sig ofte ved dens kritik af traditionelle forestillinger om 'selvet' som et afrundet og autonomt hele, der eksisterer uafhængigt af den kontekst, det er indlejret i. For postmodernisterne, som for f.eks. Michel Foucault, konstitueres selvet i mødet af en lang række eksterne strømninger, og selvet er således snarere at betragte som et knudepunkt i postmodernitetens netværkssamfund end som et helstøbt individ. Hassan går endog så vidt som at kalde den traditionelle, romantiske forestilling om et afrundet selv for et »totalizing principle« (19). Ideen om det fragmenterede selv kommer bl.a. til udtryk i Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*, hvor hovedpersonen Tyrone Slothrop hen imod slutningen af romanen bogstaveligt talt opløses i de fragmenter og sproglige brokker, der konstituerer ham, og spredes for alle vinde i en postmodernistisk opdatering af Orfeus' *sparagmos*.

5) The Unpresentable, Unrepresentable

Ihab Hassan betoner ofte modsætningerne mellem modernismen og postmodernismen, men på netop dette punkt finder han en klar kontinuitet mellem de to litterære perioder: »Like its predecessor, postmodern art is irrealist, aniconic. Even its »magic realism« dissolves in ethereal states; its hard flat surfaces repel mimesis« (20). Postmodernismen viderefører med andre ord modernismens opgør med realismens naive, mimetiske forestillinger; forestillinger, der stadig er virksomme i megen nutidig litteratur: En kritiker som Frank Lentricchia betegner således Don DeLillos repræsentationskritiske romaner som en nødvendig modstand mod »an age of domestic realism« (Lentricchia 1991, 12), og postmodernismen fremstilles i det hele taget ofte – og ikke uden en vis arrogance – som en kritik af den naive realisme, som modernismen for længst har gjort op med.³⁰³

Postmodernismens repræsentationsproblematik er også, som vi så tidligere i kapitlet, overordentlig vigtig for Linda Hutcheon, der bruger megen plads på at analysere postmodernismens egen tematisering af den historiske virkeligheds utilgængelighed. Forfattere har ikke direkte adgang til den virkelighed, de ønsker at beskrive, men må tilnærme sig den i – ofte sprogligt – medieret form, og dette uomgængelige vilkår spiller en hovedrolle i den historiografiske metafiktions selvrefleksive repræsentationskritik, og i postmodernismen i det hele taget.

6) Irony

Ironien er ubetinget hovedhjørnестenen i postironikernes opgør med postmodernismen, og den er da også et afgørende element i mange kritikeres karakteristik af postmodernismen. For en kritiker som Alan Wilde er ironien ligefrem et konstituerende træk ved hele det 20. århundredes eksperimenterende litteratur, og i sin *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagina-*

³⁰³ Jf. Tabbis allerede citerede karakteristik af naive »readers trained on nineteenth-century realism«.

tion (1981) fremstiller han hhv. modernismen, senmodernismen og postmodernismen som litterære manifestationer af forskellige former for ironi.³⁰⁴

Hvor Hassan i repræsentationsproblematikken ser en kontinuitet mellem modernismen og postmodernismen, betragter han til gengæld ironien som et postmodernistisk anliggende, der placerer sig i opposition til modernismens metafysik.³⁰⁵ Også Linda Hutcheon anskuer ironien som et særligt postmodernistisk kendetegn, og hendes fremstilling af ironien som en form for perspektivisme stemmer usædvanlig godt overens med Hassans. Om ironien skriver Hassan således:

This could also be called, after Kenneth Burke, perspectivism. In absence of a cardinal principle or paradigm, we turn to play, interplay, dialogue, polylogue, allegory, self-reflection, in short, to irony. [...] Irony, perspectivism, reflexivity: these express the ineluctable recreations of mind in search of a truth that continually eludes it, leaving it only with an ironic access or excess of self-consciousness. (20)

Ironien knytter sig således an til det andet og tredje led i Hassans catena, fragmenteringen og dekanoniseringen. I manglen på et autoritativt paradigme, en legitim Sandhed (begge begreber som postmodernismen selv har været med til at nedbryde), tyer den postmoderne ironiker til en dialogisk perspektivisme, der sidestiller forskellige synspunkter og i samme bevægelse relativiserer dem. Ironien er således både en reaktion på og en årsag til De Store Fortællingers Død.

7) Hybridization

Et af de træk, der ofte fremhæves ved postmodernismen, er dens altfortærende inkorporering af forskellige genrer og dens medfølgende nedbrydning af vanlige genreskel. En postmodernistisk roman bevæger sig ikke artigt inden for de etablerede genrer, men udgør gerne et anarkistisk konglomerat af diverse høje såvel som lave, og litterære såvel som ikke-litterære genrer. Et langt fra udtømmende katalog over de forskellige genrer i *Gravity's Rainbow* inkluderer således detektivromanen, science fiction, western-litteraturen, gralslegenden, dannelsesromanen, den historiske roman, tragedien, komedien, sonetten, haiku-digtet, limericks, opera, stepdans, teater, film, og tv-føljeton. Hassan taler om postmodernismens »mutant replication of genres, including parody, travesty, pastiche« (20), og som Linda Hutcheon argumenterer han for, at denne form for litterært

³⁰⁴ For Wilde er modernismen kendetegnet ved en *disjunktiv ironi*, der på ingen måde affinder sig med modernitetens kontingenserfaring, og som forsøger at skabe et *anironisk* modbillede til omverdenens kaos gennem kunstens velstrukturerede univers. Postmodernismen er derimod præget af en *suspensiv ironi*, der i en forsigtig accept af tingenes fragmenterede tilstand forsøger at finde små, lokale forløsninger i det værende.

³⁰⁵ Se bl.a. »The Culture of Postmodernism«, hvor Hassan eksplicit foretager denne modstilling.

genbrug »makes for a different concept of tradition, one in which continuity and discontinuity, high and low culture, mingle not to imitate but to expand the past in the present« (21).

Postmodernismens blanding af genrer er således både en reaktion på, at de litterære former så at sige er 'opbrugt' (Barths »Literature of Exhaustion«); et opgør med vanlige hierarkier og kategorier (f.eks. en problematisering af skellet mellem 'høj' og 'lav'); og en måde hvorpå fortiden og nutiden føres sammen i litteraturens rum i »a new relation between historical elements, without any suppression of the past in favor of the present« (21). Denne sammenføring af fortid og nutid sker ikke så meget ud fra en historisk interesse, argumenterer Hassan (og Hutcheon³⁰⁶), som ud fra et perspektivistisk ønske om at relativere begge perioder. Sammenstillingen er altså, med reference til listens sjette punkt, *ironisk*.

8) Carnivalization

Dette udtryk stammer naturligvis, som Hassan da også straks gør opmærksom på, fra Bakhtin, nærmere bestemt fra hans klassiske studie af Middelalderens og Renæssancens latterkultur, *Rabelais and His World*.³⁰⁷ Hassan opsummerer begrebet således:

[I]t riotously embraces indeterminacy, fragmentation, decanonization, self-less-ness, irony, hybridization, all of which I have already adduced. But the term also conveys the comic or absurdist ethos of postmodernism, anticipated in the »heteroglossia« of Rabelais and Sterne, jocose pre-postmodernists. Carnivalization further means »polyphony,« the centrifugal power of language, the »gay relativity« of things, perspectivism and performance, participation in the wild disorder of life, the immanence of laughter [...]. Indeed, what Bakhtin calls novel or carnival – that is, anti-system – might stand for postmodernism itself, or at least for its ludic and subversive elements, which promise renewal. (21)

Karnevaliseringen omfavner altså for Hassan de fleste elementer på listen, men det er især værd at hæfte sig ved, at den ud over at konnotere den nedbrydning og fragmentering, vi sædvanligvis forbinder med postmodernismen, også rummer elementer af opbygning og fornyelse i sig.³⁰⁸ Karnevalets og postmodernismens latter er muligvis en subversiv kraft, der har potentialet til at undergrave de eksisterende magtstrukturer og institutioner,³⁰⁹ men ud af murbrokkerne og ud af latteren kan der vokse en ny og bedre samfundsorden frem. Når de komiske rebeller fra »The Coun-

³⁰⁶ Se især kapitel 8, »Intertextuality, Parody, and the Discourses of History«, i *A Poetics of Postmodernism*.

³⁰⁷ Bakhtin indleverede dette værk som sin doktorafhandling ved Moskvas universitet allerede under 2. Verdenskrig. Afhandlingen blev efterfølgende afvist og udkom først i bogform i 1965.

³⁰⁸ I sin kombination af kritisk nedbrydning og affirmativ opbygning slår den karnevalistiske latter bro mellem John Barths »Literature of Exhaustion« og hans »Literature of Replenishment«.

³⁰⁹ Dette subversive aspekt ved latteren er i centrum af Umberto Ecos postmodernistiske genrehybrid *Rosens navn*, hvor magtfiguren Jorge fra Burgos forsøger at afholde klosterets uskyldige munke fra at læse Aristoteles' farlige værk om komedien og latteren.

terforce« i *Gravity's Rainbow* bekæmper Systemet ved at kaste flødeskumskager i hovedet på dets repræsentanter eller ved at tampe løs på hinanden med gigantiske skumgummipikke,³¹⁰ indskrives de sig således ikke blot i 60'ernes tradition for »Pranksterism«: De repræsenterer også en meget ældre kombination af subversion og fornyelse, beskrevet af Bakhtin og fremhævet af Hassan som et af postmodernismens konstituerende træk.

9) Performance, Participation

Dette punkt er på mange måder konsekvensen af listens første punkt, uafgørligheden. Med reference til bl.a. Umberto Eco og Wolfgang Iser's receptionsæstetiske teorier skriver Hassan: »Indeterminacy elicits participation; those gaps must be filled. The postmodern text, verbal or nonverbal, invites performance: it wants to be written, revised, answered, acted out« (21).

Wolfgang Iser betragter den litterære tekst som et serielt arrangement af *gaps* som læseren aktivt skal udfylde – en ide, der minder om Umberto Eco's teorier om *det åbne værk*. Eco definerede det åbne værk som en flertydig fremstilling af verden, hvor perspektivet i fortolkningen flyttes fra en afsenderorienteret til en modtagerorienteret forståelse. Det åbne værk skaber en *organiseret uorden*, som læseren gennem sine fortolkningsaktiviteter bringer i en form for orden. Hvor Wolfgang Iser ser denne læseraktiverende mekanisme som karakteristisk for litteraturen i det hele taget,³¹¹ knytter Eco den især sammen med det 20. århundredes eksperimenterende litteratur.³¹²

Tekstens betydning er altså ikke et immanent og selvtilstrækkeligt træk ved værket selv, men er snarere et latent indhold, der aktiveres (ofte på forskellige måder) ved læserens aktive deltagelse. På denne baggrund foreslår kritikeren Tony Bennett, at vi i stedet for at tale om tekstens »fortolkning« skal tale om læserens »produktive aktivering« af tekstens mange potentielle diskursive formationer.³¹³ Og i samme tråd taler Roland Barthes i sit berømte essay »The Death of the Author« om læsningen som »the true place of the writing«. I postmodernismen træder forfatteren som betydningens sande udspring i baggrunden til fordel for teksten og læseren. Med Barthes: »the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author«.³¹⁴

10) Constructionism

Dette led i Hassans catena knytter sig især til listens tredje og niende punkt. Ideen om store og endegyldige Sandheder, der eksisterer uafhængigt af vores perception, er blevet miskrediteret,

³¹⁰ For tærte- og kagekast i *Gravity's Rainbow*, se bl.a. s. 175, 197, 334, 353, 375, 561, 639, 740. For den muligvis ineffektive, men i hvert fald ganske underholdende, skumgummipik-taktik, se s. 708 (»It isn't as funny as a pie in the face, but it's at least as pure. Yes, giant rubber cocks are here to stay as part of the arsenal...«).

³¹¹ Et af Iser's primære eksempler er således Henry Fieldings *Tom Jones*.

³¹² Eco udviklede bl.a. sine receptionsæstetiske teorier gennem læsninger af Joyces *Ulysses* og *Finnegans Wake*.

³¹³ Bennett 1983, 14.

³¹⁴ Barthes 2001, 1470.

både inden for humanvidenskaben og store dele af naturvidenskaben. Sandheden afhænger af øjnene, der ser, og 'virkeligheden' (ifølge Nabokov »one of the few words which mean nothing without quotes«) er først og fremmest en tidsbunden konstruktion, en fiktion. Dette konstruktivistiske verdensbillede, der i hvert fald kan spores tilbage til Nietzsche, står i centrum for postmodernismen, der både peger på sin egen status som konstruktion og på virkelighedens status som en fiktion (netop denne dobbelte udpegning er ifølge både Linda Hutcheon og Patricia Waugh den postmodernistiske metafiktions egentlige projekt). Hassan skriver desuden:

Since postmodernism is radically tropic, figurative, irrealist [...] it constructs reality in post-Kantian, indeed post-Nietzschean »fictions.« [...] Thus postmodernism sustains the movement »from unique truth and a world fixed and found [...] to a diversity of right and even conflicting versions or worlds in the making.« (22)

»Conflicting versions or worlds in the making« er selvfølgelig også en god opsummering af Brian McHales ide om postmodernismens ontologiske pluralisme og Foucaults heterotopier, og denne sidestilling af indbyrdes modstridende 'virkeligheder' er samtidig en af de væsentligste kilder til den uvished og indeterminisme, Hassan diskuterer i begyndelsen af sin catena. Ved ikke bare at pege på 'virkelighedens' konstruerede natur, men også at destabilisere den yderligere gennem introduktionen af konfligerende virkelighedskonstruktioner, eroderer postmodernismen grunden under vores fødder.³¹⁵ Samtidig peger den dog på vores mulighed for at konstruere en ny grund at stå på, men den lader os aldrig glemme, at denne nye grund også ville være en konstruktion.

11) Immanence

Den naturlige – eller rettere unaturlige – konsekvens af konstruktivismen er en tilstand, som Hassan betegner som *immanens*:

This refers, without religious echo, to the growing capacity of mind to generalize itself through symbols. Everywhere now, we witness problematic diffusions, dispersals, dissemination; we experience the extension of our senses, as McLuhan crankily presaged,³¹⁶ through new media and technologies. Languages, apt or mendacious, reconstitute the universe [...] into signs of their own making, turning nature into culture, and culture into an immanent semiotic system. The language animal has emerged, his/her measure the intertextuality of all life. A patina of thought, of signifiers, of »connexions« now lies on everything the mind touches [...]. (22)

³¹⁵ Hvilket Salman Rushdie ekspliciterer i sin roman *The Ground Beneath Her Feet*.

³¹⁶ I bl.a. *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

I sit sidste punkt beskriver Hassan, hvordan det menneskelige sind i stigende grad formår at projicere sig selv ud på omverdenen, i en sådan grad at den materielle virkelighed efterhånden bliver tilsløret af en sproglig virkelighed. I postmodernismen tjener sproget ikke til at beskrive omverdenen: det tjener til at *overskrive* omverdenen, og til sidst *bliver* det selve omverdenen. Vi er, som Niels Bohr sagde, »suspended in language in such a way that we cannot say what is up and what is down«, og selv de mest realistiske intentioner må støde på grund, når den virkelighed, de måtte ønske at beskrive, allerede inden deres mellemkomst er en sproglig virkelighed; når den pulserende storby, de ønsker at tegne et levende portræt af, er en »city of words«. Postmodernitetens og senkapitalismens virtuelle virkelighed består, som Baudrillard har argumenteret for, primært af sproglige projektioner og simulakrer, og postmodernisternes selvrefleksive tematisering af sprogets irgange fremstår i dette perspektiv ikke så meget som en verdensfravendt abstraktion, men som den eneste form for realisme, der endnu er mulig i en sprogligt konstitueret virkelighed.

3.4. Mod en alternativ postmodernismekonstruktion

Hassans typologi udtrykker i store træk de vigtigste fokuspunkter i den postmodernistiske fortolkningskanon, men det afgørende spørgsmål er selvfølgelig, om den også udtrykker de vigtigste kendetegn i den postmodernistiske materialekanon.

En styrende tese for afhandlingen er, at fortolkningskanonens udtalte hældning mod de ironiske og indeterministiske aspekter af postmodernismen nok formår at sætte fingeren på en meget vigtig tendens i den postmodernistiske litteratur, men at den samtidig repræsenterer en fortegning af feltet, idet den forbigår postmodernisternes udstrakte brug af patos, deres udtalte interesse for Historien og samfundet omkring dem, og deres begær efter at repræsentere og kritisere den sociale og politiske virkelighed; et repræsentationsbegær, der driver forfatterne på trods af deres fulde bevidsthed om og selvrefleksive tematisering af repræsentationens krise i det 20. århundrede.

Jeg er langt fra den første, der har observeret denne skævhed eller inkongruens i forholdet mellem postmodernismens fortolkningskanon og materialekanon. Receptionen af centrale postmodernistiske forfattere som William Gaddis, Thomas Pynchon, Robert Coover og Don DeLillo er f.eks. fuld af betragtninger over, hvor dårligt disse forfattere i bund og grund synes at stemme overens med det vedtagne billede af postmodernismen. En forfatter som Don DeLillo er et godt eksempel på denne tendens. Hans romaner er alle sprængfyldte af de karakteristika, Hassan opregner i sin catena, og det er ikke tilfældigt, at en roman som *White Noise* har fået status som et af postmodernismens hovedværker: DeLillo synes næsten at have haft Hassans catena (der blev offentliggjort samme år som *White Noise*) ved sin side, da han skrev sin roman.

Forsøger man at sætte sig ud over Hassans facitliste, mens man læser *White Noise*, vil man imidlertid forholdsvis hurtigt opdage en lang række elementer, der stritter ud over fortolknings-

kanonens konsensus om periodens litteratur. Elementer, der snarere virker modernistiske, for slet ikke at tale om romantiske. *White Noise* er f.eks. præget af en stærk længsel efter mirakler og en udtalt vilje til at læse mystiske, metafysiske overtoner ind i hverdagens fænomener. Supermarkedet og fjernsynet – to centrale topografier i postmodernitetens forbruger- og mediesamfund – beskrives således begge som en art spirituelle og hellige templer i DeLillos roman,³¹⁷ der i det hele taget er kendetegnet ved metafysiske overtoner, man normalt ikke forbinder med postmodernismen. Kynikere ville måske beskrive Don DeLillos forsøg på at sakralisere det profane som en ironisk strategi, men figuren er så redundant i DeLillos romaner og omtales i så mange af hans interviews, at den må antages at være ganske alvorligt ment. I et interview siger DeLillo f.eks.:

In *White Noise*, in particular, I tried to find a kind of radiance in dailiness. Sometimes this radiance can be almost frightening. Other times it can be almost holy or sacred. Is it really there? Well, yes.³¹⁸

Det lyder ikke ligefrem som en kynisk og blasert postmodernist, der taler her, og flere af Don DeLillos læsere har da også hæftet sig ved sådanne bemærkelsesværdigt ikke-ironiske udtalelser og passager i DeLillos værk. I sin analyse af *White Noise* diskuterer Paul Maltby f.eks. DeLillos længsel efter mirakler³¹⁹ og hans imponerende evne til at læse dybe metafysiske lag ind i selv de fladeste produkter, og han konkluderer, at DeLillo som følge af disse atavistiske træk er mere en romantiker end en postmodernist.³²⁰ Frank Lentricchia griber på sin side fat i forfatterens nådesløse kritik af den postmoderne konsumkultur, og han konkluderer, at DeLillo pga. sin transcendentale og kritiske position må betegnes som den amerikanske litteraturs sidste modernist.³²¹

Sådanne atavistiske, 'u-postmodernistiske' træk går som sagt igen hos størstedelen af de postmodernistiske forfattere, og der er da også adskillige kritikere, der i deres diskussioner af disse forskellige forfatterskaber har kommenteret inkongruensen mellem periodekonstruktionen og de værker, den skulle beskrive. Den observerede inkongruens har for det meste givet anledning til to forskellige reaktionsmønstre:

³¹⁷ *White Noise*, hhv. 37 og 51.

³¹⁸ Fra Anthony DeCurtis: »An Outsider in this Society – An Interview with Don DeLillo«. Optrykt i *Conversations with Don DeLillo* (2005), redigeret af Thomas DePietro.

³¹⁹ Denne længsel synes også at strukturere *Underworld* (1997), der ender med indtil flere mirakler.

³²⁰ Se Paul Maltby: »The Romantic Metaphysics of Don DeLillo«, optrykt i Viking Critical Library-udgaven af *White Noise*. I sin fremragende monografi *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002) når David Cowart frem til en lignende konklusion. Cowart læser således bevidst DeLillo i opposition til poststrukturalismen og postmodernismen og argumenterer for, at DeLillos tilgang til sproget ligefrem er »numinous«.

³²¹ Se introduktionen til *New Essays on DeLillo's White Noise*, redigeret af Lentricchia.

1) Enten har kritikerne forklaret, at den analyserede forfatter alligevel ikke er 100% postmodernistisk, men også udviser overleverede træk fra tidligere perioder eller litterære retninger, såsom Romantikken, Realismen og Modernismen.³²²

2) Eller også har kritikerne i et forsøg på at give et mere præcist billede af forfatterne og deres kontekst skabt deres egne nye periodebetegnelser, genrer og undergenrer. I sin *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (1987) rubricerer Tom LeClair f.eks. DeLillos værker som 'systemromaner', og i sin *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (1989) – behørigt forsynet med en lovprisende *blurb* af Don DeLillo – inkluderer han forfattere som Pynchon, Coover, Heller, Gaddis, McElroy og Barth under den samme paraply. Susan Strehle skaber med afsæt i en diskussion af postmodernismens underbelyste realistiske bestræbelser genrebetegnelsen »actualism«, og i bogen *Fiction in the Quantum Universe* (1992) gennemgår hun bl.a. Pynchons, Coovers, Gaddis', Barthelmes, og Barths aktualistiske fiktion. John Johnston analyserer i sin *Information Multiplicity* (1998) den såkaldte 'informationlitteratur' hos forfattere som Pynchon, McElroy, Gaddis og DeLillo, og han når bl.a. frem til, at disse forfatters kybernetisk inspirerede sprogsyn adskiller sig markant fra det poststrukturalistiske sprogsyn, der ofte forbindes med postmodernismen.³²³

Denne flittige konstruktion af nye genre- og periodebetegnelser er på mange måder sympatisk. Den udspringer – som denne afhandling – af en utilfredshed med uoverensstemmelsen mellem den postmodernistiske litteratur og den kanoniske postmodernismekonstruktion, og den har ofte produceret mere præcise og nuancerede læsninger af de postmodernistiske romaner end f.eks. Hutcheon og McHale. Hvor Hutcheons og McHales læsninger som vist ofte er styrede af en række deduktive forhåndsantagelser, går kritikere som LeClair og Strehle mere induktivt til værks i deres forsøg på at skabe en mere rammende fællesbetegnelse for de analyserede værker, og deres analyser formår i højere grad at indfange nogle af de aspekter, der udgrænses af postmodernismekonstruktionen.

Selv om nykonstitueringen af diverse undergenrer som regel resulterer i bedre litteraturanalyser end den traditionelle postmodernismeforskning, er det ikke sikkert, at den i længden giver anledning til bedre litteraturhistorieskrivning. Litteraturhistorieskrivningen er som diskuteret i introduktionen ideelt set en dialog, hvor den enkelte kritiker med sin periodekonstruktion stiller et spørgsmål, som andre kan besvare, afvise, revidere eller videreføre, men dannelsen af en lang række nye undergenrer er ikke altid befordrende for denne dialog. Snarere end at føre dialogen videre inden for en accepteret periodebetegnelser rammer, bidrager kritikere som Strehle og LeClair på mange måder til en uheldig atomisering af det litterære felt.

³²² Jf. f.eks. Maltbys, Cowarts og Lentricchias litteraturhistoriske omplacering af DeLillo.

³²³ Joseph Tabbis *Cognitive Fictions* (2002) indskrives sig i den samme tendens til at omdøbe postmodernismen eller skabe nye undergenrer inden for den, og det samme gør David Porushs *The Soft Machine: Cybernetic Fiction* (1985).

Ud over ønsket om at skabe bedre forståelsesrammer for periodens litteratur, er dannelsen af nye periodebetegnelser og undergenrer selvfølgelig også motiveret af kritikernes helt legitime ønske om at profilere deres egen konstruktion tydeligere: ved at genrubricere udvalgte værker med en velvalgt og velklingende neologisme, kan man så at sige udkære sin egen lille niche i et komplekst litterært felt og sikre, at ens forskning ikke drukner i oceanerne af værker om postmodernisme, men man sætter sig også på mange måder uden for den diskussion, man ønskede at bidrage til. Når man f.eks. egenhændigt opfinder en betegnelse som »actualism« og skriver en glimrende monografi om den, så har man i realiteten allerede sagt det sidste ord om den aktualistiske litteratur. Man kan selvfølgelig selv skrive en ny monografi, hvor man uddyber nogle af sine oprindelige pointer, sådan som LeClair gjorde det med 'systemromanen' i *The Art of Excess*, men det er usandsynligt, at andre litteraturforskere vil følge i Strehles og LeClairs fodspor ved at bedrive nye udførlige studier ud i aktualismen eller systemromanen. De nye periodebetegnelser får højst en fodnote eller to i andre kritikeres monografier, og deres konstruktioner bliver ikke for alvor inkorporeret i den litteraturhistoriske dialog, sådan som det f.eks. er sket for Hutcheon og McHale. Hvis man beskæftiger sig med postmodernismen, kan man dårligt undgå at forholde sig til Hutcheon og McHale, men man kan sagtens undlade at forholde sig til Strehle, selv om hendes analyser af f.eks. Pynchon og Coover er mindst lige så indsigtsfulde.

Det er også tankevækkende, at disse genrubriceringer og nykonstitueringer i mange tilfælde tager afsæt i præcis den samme gruppering af forfattere. Navne som Pynchon, Gaddis, DeLillo, Coover, McElroy og Barth går igen i både 'aktualismen', 'systemromanen', 'informationslitteraturen', 'den kybernetiske fiktion' og den 'kognitive fiktion', og slående nok fremhæver kritikerne bag disse betegnelser alle Pynchons *Gravity's Rainbow* som det vigtigste eksempel på deres nye undergenre. Man kan ikke undgå at hæfte sig ved, at disse forfattere samtidig udgør den centrale postmodernistiske kanon og *Gravity's Rainbow* postmodernismens nok vigtigste værk, og på baggrund af denne observation kan man ikke lade være med at undre sig en smule over det øjensynlige behov for nye genrebetegnelser. De nye betegnelser tjener ikke til at tegne nye skillelinjer i det litterære felt: De danner ikke nye og overraskende konstellationer af forfattere, men genbeskriver de allerede eksisterende grupperinger, så hvorfor ikke foretage denne genbeskrivelse inden for den alment accepterede periodebetegnelse? De mest spændende nyere bidrag til diskussionen af den modernistiske periode – både herhjemme og internationalt – har således fundet sted inden for modernismetermens veletablerede rammer,³²⁴ mens mange af de interessante bøger og artikler om

³²⁴ Man kan bl.a. fremhæve Sara Danius' *The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Aesthetics* (2002), der forsøger at belyse de nye medieteknologiers store indflydelse på den modernistiske kanon, samt Anne Borups ph.d.-afhandling *Opbruddet fra modernismen*, der prøver at åbne den danske modernistiske kanon op og inkludere hidtil marginaliserede værker i det gode selskab. Både Danius og Borup rokker ved den gængse forestilling om modernismen, men de gør det *indefra* den etablerede periodebetegnelse.

litteraturen fra den postmodernistiske periode stadig forsøger at definere deres genstandsområde uden for postmodernismens rammer, som om selve periodebetegnelsen – og ikke blot dens indhold – stadig stod til diskussion. Den pragmatiske erkendelse må imidlertid være, at selve navngivningsløbet *er* kørt. Hvad enten betegnelsen er hensigtsmæssig eller ej, så har de seneste årtiers litteraturhistoriske praksis slået fast, at den litterære periode fra ca. 1960 og frem må betegnes som »postmodernismen«. Som Maltby skriver i første kapitel af *Dissident Postmodernists*, som forklaring på sin egen brug af begrebet:

»Postmodernism« is the term most often summoned to denote [...] the literary self-reflexiveness and transgressiveness of the postwar period. [...] Indeed, it has beaten off all rival contenders for the job [...]. In recent years, postmodernism has become so deeply entrenched in the literary-critical vocabulary that, for the time being, no cognate term looks likely to supplant it; increasingly, alternative terms sound idiosyncratic. Thus, for most commentators today, it no longer seems a question of *whether* to use »postmodernist« as a generic term for postwar self-reflexive/transgressive fiction, so much as *how* to use it, for example, how to expand its range of reference or how to mobilize it politically. (Maltby 1991, 23)

Maltbys argumenter er i det store og hele overbevisende. Postmodernismebegrebet har sejret ad helvede til, og det forekommer mest fornuftigt at acceptere dette og arbejde videre derfra. Maltby undervurderer dog, i hvor høj grad kritikere stadig forsøger at stritte imod konsensus og liste, hvad han beskriver som 'idiosynkratiske' periodebetegnelser ind ad bagdøren.

Hvor de seneste årtiers litteraturhistorieskrivning er rig på kritikere, der forsøger at genrubricere de centrale postmodernistiske forfattere som alt andet end postmodernistiske, så skorter det i højere grad på kritikere, der tager, hvad jeg betragter som den logiske konsekvens af den observerede inkongruens mellem den postmodernistiske fortolkningskanon og materialekanon: Hvis den fremherskende periodekonstruktion gang på gang kommer til kort i forhold til periodens værker, så ville den oplagte konsekvens være en revision af selve postmodernismekonstruktionen, sådan som f.eks. Danius og Borup har forsøgt at justere modernismekonstruktionen, men det er stadig kun et fåtal af kritikere, der har forsøgt sig med en sådan revision, på trods af den klare præcedens i modernismeforskningen.

Denne tilbageholdenhed er på mange måder forståelig. Endnu et indlæg i den fortløbende diskussion om postmodernismen risikerer at give mindre genlyd end en skarpt profileret ny periodebetegnelse, og det giver muligvis heller ikke det samme umiddelbare *payoff* som Strehles og LeClairs fængende neologismer. På længere sigt er det dog måske en mere frugtbar strategi at arbejde inden for postmodernismekonstruktionens rammer. Selvfølgelig kan man ikke egenhændigt

skubbe til periodekonstruktioner fra den ene dag til den anden, men man kan bidrage til den kritiske dialog og derigennem med tiden arbejde sig frem mod en fornyet konsensus, og denne kritiske dialog bliver efter al sandsynlighed mest vellykket, hvis deltagerne taler det samme sprog og bevæger sig inden for de samme konceptuelle rammer, snarere end at føre deres egne monologer hinsides postmodernismebegrebets rammer, sådan som Strehle, LeClair, Johnston, Tabbi, m.fl.

Selv om de seneste årtiers foretrukne måde at bidrage til postmodernismediskussionen på synes at være at ignorere den eller spalte den ud i diverse delmængder, så findes der stadig en lille gruppe markante undtagelser fra denne tendens, hvoraf især Paul Maltby og Wendy Steiner skiller sig ud. Maltby og Steiner er på hver deres måde kritiske over for den Hutcheonske, McHaleske og Hassanske aftapning af postmodernismen, og på hver deres måde foreslår de, at opfattelsen af den postmodernistiske litteratur bør revideres.

3.4.1. Paul Maltby

Som det efterhånden er kutyme i postmodernismeforskningen, indleder Paul Maltby sin *Dissident Postmodernists – Barthelme, Coover, Pynchon* (1991) med apologetisk at understrege, at hans fremstilling af postmodernismen naturligvis blot er en konstruktion. Titlen på Maltbys første kapitel, »Constructions of Postmodernism«, leder tankerne hen på Brian McHales *Constructing Postmodernism*, og det er fascinerende at følge, hvor mange knuder postmodernismeforskere i begyndelsen af 1990'erne skulle slå på sig selv, før de dristede sig til at fremlægge deres egne konstruktioner.

Selv om Maltbys fremstilling af postmodernismen således bare er en konstruktion på linje med f.eks. McHales og Hutcheons, så må vi – med McHale – huske på, at de forskellige konstruktioner kan sammenlignes ud fra en række kvalitetskriterier. Alle periodekonstruktioner er i princippet lige, men nogle konstruktioner er utvivlsomt mere lige end andre, og jeg vil uden tøven hævde, at Paul Maltbys nuancerede tilgang til postmodernismen er mere frugtbar og produktiv end McHales og Hutcheons noget reduktive konstruktioner. Maltbys store fortjeneste er, at han indfører en række sonderinger og distinktioner i forhold til den postmodernistiske litteratur, i stedet for at betragte den som én homogen størrelse:

Now, I want to distinguish between two tendencies in American postmodernist fiction: a »dissident« tendency, exemplified not only by the work of Barthelme, Coover, and Pynchon, but also by that of Burroughs, DeLillo, Acker, and Reed; and an »introverted« tendency, exemplified by the work of Nabokov, Gass, and, intermittently, Barth, among others. By way of a preliminary observation, I shall say that dissident postmodernist fiction embodies that enlarged notion of the political within the sphere of language as discussed above. And it is from this standpoint that I shall read the fiction of Nabokov and others as introverted – a literary tendency whose exploration of language barely registers its political dimensions. (Of course, from other standpoints, the work of Nabokov et al. may be evaluated without the

negative undertone it has here.) This is not to propose hard and fast categories in which any postmodernist text can be instantly placed. Indeed, almost any literary text may be read as addressing, however marginally or obliquely, some political implications of language. Ultimately, the difference between these tendencies is best thought of as one of degree: the dissident tendency may be distinguished from the introverted by its *heightened perception* of the politics of language. (Maltby 1991, 37)

Det er en vigtig skelnen, Maltby her indfører: Visse grene af den postmodernistiske litteratur er ganske rigtigt mere introspektive og mindre politisk interesserede end andre grene, men i stedet for som Hutcheon at udgrænse den introspektive delmængde fra sin konstruktion,³²⁵ anerkender Maltby, at den er en integreret del af postmodernismen. Som allerede citatet antyder, kan Maltbys bog ikke sige sig fri for en klar værdiladning til fordel for den udadvendte, dissidente postmodernisme, men Maltby underbygger sin værdiladning med lødige argumenter, og han prøver ikke at hævde, at den dissidente postmodernisme er en 'rigtigere' postmodernisme end den introverte.

Desuden – hvad der er nok så væsentligt – fremstiller Maltby ikke delmængderne i sin distinktion som nagelfaste kategorier, men som gradsspørgsmål, og selv om han i udgangspunktet inddeler den amerikanske postmodernisme i to forskellige hovedretninger, åbner han op for, at periodens litteratur i realiteten kan betragtes som et spektrum af vekslende introverte og ekstroverte praksiser.³²⁶ Som vi skal se i næste kapitel, kan man i en roman som Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* identificere både stærke introverte og ekstroverte tendenser, og Maltbys sondring tillader en diskussion af begge disse øjensynligt konfligerende bevægelser inden for rammerne af postmodernismebegrebet. Pynchon er således ikke postmodernistisk *på trods af* sine dissidente (eller sine selvrefleksive) tendenser: Han er en central postmodernistisk forfatter *på grund af* den samtidige tilstedeværelse af disse forskellige tendenser i hans romaner, og en tilbundsgående diskussion af hans værk (og af postmodernismen) må bevare blikket for begge tendenser.

I sine interessante analyser af Pynchons fire første romaner har Maltby øje for deres ambiverte natur, men der er ingen tvivl om, at han især lægger vægt på Pynchons dissidente/ekstroverte side, og det forekommer da også at være en indlysende rigtig prioritering. Pynchons romaner udviser ganske vist talrige eksempler på en metafiktiv og selvrefleksiv problematisering af deres eget tekstuelle fundament, men den primære bevægelse i romaner som *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* er ekstrovert, og Maltbys karakteristik af Pynchon som en dissident postmodernist kan ikke beklækkes.

³²⁵ Se min kritik af Hutcheons udgrænsning af metafiktionen i afsnit 3.2.2.

³²⁶ Maltbys diskussion af gradsforskelle minder på mange måder om McHales appropriering af Jakobsons dominantbegreb, men hvor McHale har det med at behandle sine dominanter som essenser, tager Maltby i sin nuancerede diskussion i højere grad konsekvensen af denne pointe.

Det kan til gengæld selve hans definition og diskussion af den dissidente postmodernisme. Spørgsmålet er nemlig, om Maltbys diskussion af postmodernismens ekstroverte side er ekstrovert nok. Som ovenfor citeret er den dissidente postmodernisme for Maltby karakteriseret ved en »enlarged notion of the political within the sphere of language« (37), der adskiller sig fra den introverte postmodernismes afpolitiserede selvrefleksion:

[The] »introverted« instances of postmodernist writing explore the individual ego's experience of entrapment in webs of narrative fiction. Typically, in this strain of fiction, the narrator-subjects are scholars, recluses, or fantasists, remote from street level, meditating from within an enclosed, monadic environment.³²⁷ [...] Here, the problem of the fictionality of meaning finds no grounding in social and historical conditions. On the other hand, for dissident postmodernist writers, the problem of meaning has a contextual dimension insofar as they perceive language as bearing the imprint of the institutions, projects, and conflicts in which it is imbricated. To be sure, these writers are acutely conscious of meaning as »narrative.« But they are also conscious of meaning as imbued with the tensions of power-relations and conflicting value-systems. [...] Dissident postmodernists, unlike the introverted ones, explore the political and ideological implications of the fictionality of meaning. Their writing illuminates the institutional parameters of meaning-systems; it reveals how the latter operate in force fields of power-relations; how, through the medium of ideology, meaning-systems are connected to established political structures. In short, while both introverted and dissident tendencies explore »the world within the word« (Gass 1978), as a rule, only the dissident tendency explores the word in the world. (Maltby 1991, 39)

Det politiske er altså for Maltbys dissidente postmodernister ensbetydende med en interesse for sprogets politiske og ideologiske aspekter, og i forlængelse af denne påstand specificerer Maltby, at han i sine efterfølgende analyser især vil koncentrere sig om postmodernismens »*heightened perception of language as a medium of social integration*« (39, Maltbys kursiv). Social integration lyder jo umiddelbart som noget positivt, som en indlemmelse af udenforstående i et fællesskab, men for Maltby har begrebet anderledes dystopiske konnotationer, idet han først og fremmest koncipierer den sociale integration som senkapitalismens inkorporering og uskadeliggørelse af kritiske røster: Vores sprog er gennemgribende præget af et latent og ofte uerkendt politisk og ideologisk indhold, og som brugere af dette sprog indlejres vi uhjælpeligt i de magtstrukturer, der er indkodet i sproget. Det er klart, at dette har konsekvenser for de dissidente postmodernister, der søger at reflektere over den sociale integration af kritiske røster, idet selve det medium, de udtrykker deres

³²⁷ Maltbys formuleringer her leder tankerne hen på Pynchons debutroman *V.*, hvor de to hovedpersoner Benny Profane og Herbert Stencil portrætteres som repræsentanter for hhv. »the Street« og »the Hothouse«: den åbne, dynamiske virkelighed, og det artificielle, hermetisk tillukkede miljø. Ligheden understreger endnu engang, at Pynchon i særdeleshed og postmodernismen i almindelighed kombinerer det ekstroverte og det introverte.

kritik igennem – sproget – pr. definition er betændt af de magtforhold, der kritiseres. Selve den kritiske gestus gør forfatterne til en del af de politiske strukturer, de forsøger at undslippe.³²⁸

The dissident postmodernists' perception of language as a powerful medium of integration necessarily concerns them *qua* language-users; for, it need hardly be said, they are *implicated* in language both professionally as writers and generally as members of a speech community. The question then arises: Is an independent, critical standpoint within late-capitalist society possible?³²⁹ It is a question which haunts this fiction and which explains its self-conscious reflection on the limits of artistic autonomy. (40)

Det er slående, i hvor høj grad postmodernismens politiske indhold for Maltby begrænser sig til den rent sproglige sfære. Den dissidente postmodernisme er ganske vist en magtkritisk litteratur, men kritikken er ifølge Maltby først og fremmest rettet mod magtens diskursive praksis, snarere end mod dens reelle, fysiske praksis, og denne tese er i høj grad styrende for Maltbys litteraturanalyser. I sin analyse af *Gravity's Rainbow* lægger han således stor vægt på en sekvens, hvor russeren Tchitcherine udsendes til Centralasien for at hjælpe med at implementere det såkaldte »New Turkish Alphabet«. ³³⁰ Og det er også et vigtigt kapitel i romanen, Maltby griber fat i her; et kapitel, der i overensstemmelse med Maltbys tese skildrer, hvordan den stalinistiske centralmagt søger at kolonialisere forskellige randstater ved at påtvinge dem et skriftsprog.

Denne grundlæggende struktur – centralmagtens indlemmelse af randzonerne – går i det hele taget igen mange steder i *Gravity's Rainbow*, bl.a. i Pynchons skildring af tyskernes brutale fremfærd over for Herero-folket i det nuværende Namibia og Argentinas forsøg på at opnå kontrollen over perifere landområder. Om kolonialiseringen i Argentina hedder det bl.a., at »Buenos Aires sought hegemony over the provinces« (GR, 264), og senere i romanen specificeres det, at denne kolonialisering havde klare sproglige aspekter. Pynchon skildrer således samtalen mellem en flok såkaldte gaucho-anarkister på følgende vis:

Nobody was yelling. The conversation in the steel space that night was full of quiet damped ss and palatal ys, the peculiar, reluctant poignancy of Argentine Spanish, brought along through years of frustrations, self-censorship, long roundabout evasions of political truth – of bringing the State to live in the muscles of your tongue, in the humid intimacy just inside your lips...(GR, 384)

³²⁸ Maltbys pointe minder meget om det dilemma, postironikerne må forholde sig til: Hvordan skal de kritisere postmodernismen uden at indleje sig i postmodernismens kritiske praksis?

³²⁹ Cf. Fredric Jamesons berømte tese om postmodernismens »abolition of critical distance«

³³⁰ Se *Gravity's Rainbow* pp. 336-359, og Maltby pp. 149-73.

Det »steel space«, gaucho-anarkisterne befinder sig i, er en ubåd, de har kapret med henblik på at etablere en anarkistisk fristat i efterkrigstidens kaotiske demilitariserede Tyskland – en fristat, der skal genskabe deres elskede *pampas* – men samtalen mellem anarkisterne gør det klart, at deres quixotiske plan allerede på forhånd er dømt til at mislykkes: Via den argentinske udgave af det spanske sprog er de allerede blevet tæmmet og indlemmet i centralmagtens bureaukratiske strukturer. Staten har taget bolig i deres tungemuskler, og de lunkne rebellers planer bliver da heller aldrig realiseret i løbet af romanen.

Beretningerne om Tchitcherine og om de lunkne gaucho-anarkister rammer lige ind i hjertet af den problematik, Maltby ønsker at belyse, og hans stærke analyser af disse kapitler efterlader læseren med det klare indtryk, at Maltby har fat i den lange ende. Og det har han da også på mange måder, men i sin fokus på sproget som instrument for kolonialiseringen har han kun fat i én af romanens mange lange ender. Der er imidlertid mange andre, mere direkte, manifestationer af magt i *Gravity's Rainbow*, først og fremmest V2-raketten. I naturlig forlængelse af sine teser kalder Maltby sigende nok raketten for »an oppressive meaning-system« (161), men de tusinder af mennesker, der blev dræbt af V2-angreb under 2. Verdenskrig vil nok være tilbøjelige til at betragte raketten som andet og mere end en undertrykkende sproglig konstruktion.

Pynchons skildring af kolonialiseringen af Argentina rækker ligeledes ud over de rent sproglige perspektiver, der er gennemgået ovenfor. Nok har Buenos Aires' sprog gjort sit indtog i provinserne, men magtanvendelsen finder også sted på et anderledes håndgribeligt plan, som argentineren Squalidozzi prøver at fortælle amerikanske Slothrop: »*We tried to exterminate our Indians, like you*« (GR, 264, Pynchons kursiv). Og i kapitlet om Tchitcherine og det Nye Tyrkiske Alfabet fortæller Pynchon på samme måde læseren om nogle af de blodige massakrer, den lokale befolkning blev udsat for – f.eks. i følgende sekvens (der skildrer en virkelig historisk begivenhed):

Dzaqyp Qulan's father was killed during the 1916 rising, trying to get away from Kuropatkin's troops and over the border into China – one of about 100 fleeing Kirghiz massacred one evening beside a dying trickle of river that might be traceable somehow north to the zero at the top of the world. Russian settlers, in full vigilante panic, surrounded and killed the darker refugees with shovels, pitchforks, old rifles, any weapon to hand. A common occurrence in Semirechie then, even that far from the railroad. They hunted Sarts, Kazakhs, Kirghiz, and Dungans that terrible summer like wild game. (GR, 340)

Der er tydeligvis andet og mere på færde her end sproglig kooptering af dissidente kritiske røster, og ved at forbigå sådanne direkte udstillinger af kolonialiseringens brutale konsekvenser til fordel for en subtil analyse af magtanvendelsens diskursive aspekter, trækker Maltby nogle af de skarpeste tænder ud af Pynchons magtkritik. Postmodernistiske forfattere som Pynchon, Coover og De-

Lillo er særdeles eksplicitte i deres kritik (for ikke at sige fordømmelse) af diverse folkemord, af den amerikanske stats løgne over for sine borgere, dens marginalisering af den sorte befolkning, dens nådesløse jagt på kommunist sympatisører, dens brutale fremfærd i Vietnam, eller dens skræmmende omfattende arsenal af atomvåben, osv. En litteraturanalyse og efterfølgende periodekonstruktion, der som Maltbys ser bort fra denne eksplicitte kritik af en række særdeles håndgribelige historiske og sociale foreteelser og dermed i realiteten begrænser postmodernisternes kritiske praksis til den rent diskursive sfære, giver ikke et tilstrækkeligt indtryk af den politiske indignation – ja, *vrede* – der er en af postmodernismens vigtigste drivkræfter.

Trods sine sympatiske intentioner om at kortlægge postmodernismens dissidente sider, er det som om Maltby ikke rigtig kan komme ud over Niels Bohrs diktum om, at vi er ophængt i sproget. I bund og grund minder hans periodekonstruktion da også meget om Linda Hutcheons og Patricia Waughs teorier om postmodernismen. Som vi så tidligere i kapitlet, fokuserer både Hutcheon og Waugh på postmodernismens selvrefleksive, skrifttematiske side, men samtidig betoner de begge, at selvrefleksionen tjener et udadrettet formål: Ved at kritisere eller problematisere historieskrivningens eller fiktionens koder og konventioner kritiserer postmodernisterne i sidste ende den virkelighed, vi lever i – en virkelighed, der i høj grad er konstitueret af netop de sproglige koder, der selvrefleksivt problematiseres. Som følge af den realistiske repræsentations gennemgribende krise i det 20. århundrede er postmodernisterne bevidste om, lyder argumentet, at de ikke længere har eller kan skabe umedieret adgang til den materielle og historiske virkelighed, og derfor retter de deres kritik mod den sproglige og historiografiske surrogatvirkelighed, som de *kan* få adgang til. Metafiktiv introspektion er med andre ord en nødvendig omvej til en kritik af den (i vid udstrækning sproglige) virkelighed, vi lever i – ikke bare for Hutcheon og Waugh, men også for Maltby, der i konklusionen på *Dissident Postmodernists* bl.a. skriver:

For insofar as the ruling discourses of late capitalism are thought to monopolize our linguistic space, it is suspected that to speak at all is to be complicitous with the social order, to reproduce its legitimating codes. [...] Hence, dissident postmodernists, perceiving themselves to be implicated in the language forms of a social order from which they dissent, adopt or innovate techniques that distance them from language while they use it; that subvert the rules by which language normally confers meaning; that lay bare the ideological operations of particular discourses. [...]

By drawing attention to the ways in which discourses produce signs of the real, the sign-reflective³³¹ writer is saying: there is no transparent representation of reality; all representations are mediated by sign-systems. We think we are apprehending reality when all the time we are, in fact, apprehending others' discourses about reality. (186)

³³¹ En definition på Maltbys udtryk »sign-reflective« følger om et øjeblik.

I det afsluttende afsnit trækker Maltby endelig postmodernismens modstand mod senkapitalismens diskursive praksis helt tydeligt op, i en konklusion der ensidigt fokuserer på de postmodernistiske forfatteres stilistiske eksperimenter, alt imens den tier om deres fortørnede kritik af Magtens reelle praksis:

Dissident postmodernist fiction is [...] engaged in a program of »unwriting,« an endeavour to liberate consciousness from entrapment within the dominant language forms of late capitalism. Indeed, it is, in part, this struggle for an alternative order of meaning which induces formal innovation and experiment. [...] this fiction can be productively read as a powerful source of resistance to the force of late capitalism's hegemonic discourses. (187)

Snarere end en original nytænkning af postmodernismen repræsenterer Maltbys fremstilling af den dissidente postmodernisme i sidste ende ikke meget mere end en kløgtig omformulering af Waugh og Hutcheons pointer. Maltby synes da også klar over, at hans fremstilling af den dissidente postmodernisme placerer ham ganske tæt på Waugh og Hutcheon, og for at distancere sin egen periodekonstruktion fra deres fremstilling af postmodernismen som en litteratur, der udøver sin kritik af samfundet gennem skrifttematisk selvrefleksion, betegner Maltby postmodernismen som en »sign-reflective fiction«:

Most critics identify postmodernist writing as typically »self-reflexive.« The problem with this term is that it suggests no more than a mode of writing that examines and exposes the processes of its own composition, thereby revealing its meaning as the construct of so many (literary) codes and conventions. One might be forgiven, therefore, for thinking of self-reflexive writing as a rather sterile, cerebral kind of game, a tediously self-obsessed literature. However, as most critics who use the term would surely agree, self-reflexive fiction does not only reflect on the role of literature in the constitution of meaning. Rather, it suggests, sometimes using literature as a paradigm, that *any* sign-system constitutes meaning [...]. For the sake of accuracy, then, I prefer to speak of a »sign-reflective« rather than a »self-reflexive« fiction. (Maltby 1991, 41-42)

Maltbys neologisme repræsenterer tydeligt et forsøg på at komme ud over de sædvanlige forestillinger om postmodernismen, men i lyset af de efterfølgende litteraturanalyser forekommer hans skelnen mellem »sign-reflective« og »self-reflexive« mest af alt at være et retorisk greb uden de store konsekvenser. I deres gennemgang af postmodernismens kritiske register bevæger Maltbys analyser sig i hvert fald ikke meget længere end Hutcheons og Waugh, selv om de to sidstnævnte arbejder ud fra et »self-reflexive« snarere end et »sign-reflective« perspektiv.

Dissident Postmodernists tager afgjort et par særdeles væsentlige skridt på vejen mod en revision af postmodernismebegrebet. Bogens vigtigste bidrag ligger i Maltbys påpegning af, at post-

modernismen ikke udgør én homogen masse, sådan som McHale og Hutcheon i realiteten fremstiller den, men rummer betydelige indre forskelle. Selv om Maltby uden tvivl foretrækker den dissidente variant af postmodernismen frem for den introverte, så forfalder han ikke som Hutcheon til at udgrænse visse grene af periodens litteratur på bekostning af andre, men inkluderer de forskellige grene i en overordnet konstruktion, der i højere grad end McHales, Hutcheons og Hassans modeller giver et indtryk af postmodernismens mangefacetterede væsen. Maltbys postmodernismekonstruktion er således noget mere rummelig end den kritiske konsensus, han søger at gøre op med, men man må samtidig konstatere, at Maltby ikke for alvor rykker ved de etablerede grænser for postmodernismens virke. På trods af Hutcheons udgrænsning har det længe været gængs praksis at sidestille den introverte metafiktion med postmodernismen (hvilket bl.a. ytrer sig i David Foster Wallaces kritik af postmodernismen gennem John Barth), og i den mere ekstroverte del af spektret bevæger Maltby sig som vist ikke for alvor hinsides den forståelseshorisont, der sættes af Waugh og Hutcheon. Maltby fortjener anerkendelse for at etablere nogle interne grænser i postmodernismebegrebet, men hans teorier rykker ikke afgørende på begrebets ydre grænser. Det gør til gengæld Wendy Steiners revisionistiske periodekonstruktion:

3.4.2. Wendy Steiner

Hvor de fleste postmodernismeforskere er henvist til at tale fra deres egen lille beskedne *soapbox*, har Wendy Steiner det uomtvistelige privilegium at tale fra en platform, der sikrer hendes argumenter et mere vidtrækkende publikum. Steiner fremsætter nemlig ikke sin periodekonstruktion i en beskeden tidsskriftsartikel eller monografi, men i det overordentligt ambitiøse og ikke mindre prestigøse storværk *The Cambridge History of American Literature*. Denne eksklusive kontekst tilfører nærmest pr. automatik de enkelte bidrag en større autoritet end enkeltstående publikationer kan gøre sig håb om, og den sikrer, at der vil blive lyttet ærbødigt til de fremførte argumenter.

I de fleste tilfælde gør de enkelte bidragsydere til værket sig heldigvis fortjent til den agtelse, konteksten fører med sig, og det er da også tilfældet med Wendy Steiners stimulerende overvejelser over postmodernismen. Hovedærindet i Steiners kapitel³³² er en kritik af, hvad Steiner kalder »the elitist view of post-1960s fiction« (Steiner 1999, 427), og et efterfølgende forsøg på at udvide postmodernismebegrebet til at inkludere tidligere ekskluderede litteraturer af bl.a. kvinder, sorte og homoseksuelle (441). Steiner kritiserer den fremherskende, strengt formalistiske konstruktion af postmodernismen for at lægge sig i forlængelse af højmodernismens forståelse af sig selv som en særligt privilegeret finkulturel enklave. Modernisterne, hævder Steiner, identificerede sig selv med en »high road of art«; de betragtede sig selv som en del af en »stylistically innovative line«, der

³³² Steiners bidrag, »Postmodern Fictions, 1970-1990«, optræder i bind 7 af *The Cambridge History of American Literature: »Prose Writing, 1940-1990«*. Bindet udkom i 1999.

producerede »masterful, innovative works«, og i denne konception af litteraturen som en serie af tekniske, formelle fremskridt var der ingen plads til mere marginale stemmer: »Fiction by leftists, women, minorities, or traditionalists was interesting for documentary reasons, but generally outside the march of technical discovery« (427).

Wendy Steiner anskuer denne formalistiske konception af modernismen som en betragtelig kompleksitetsreduktion, men ikke desto mindre sporer hun den samme reduktive mekanisme i den aktuelle reception af postmodernismen:

The notion of history as an experimental line is obviously a vast simplification of the cacophony of competing voices at work in the first half of the century. As such, it has considerable elegance and intellectual convenience for those attempting to understand modernism as a literary period. Applied to contemporary literature, the approach has produced a parallel ambiguity in the term *postmodernism*: it means both the stylistically innovative writing from the 1960s to the 1990s, such as that by Pynchon or Barth, and the literature of the period as a whole. The move to equate experimental postmodernism with the overall post-1960 period is equivalent to that equating High Modernism with modernism in general: the technically self-conscious line becomes a synecdoche for the whole period. (427-28)

Sidestillingen af postmodernismen med den teknisk selvbevidste litteratur er ikke bare reduktiv; den er reduktiv på en køns- og racepolitisk problematisk måde, idet den resulterer i en »strikingly gender- and race-restricted canon« (431); en kanon »that is utterly male and white« (431),³³³ og som gør vold på »the complexity of artistic activity at any given time [...] as art is equated with only a tiny portion of what is being produced, read, and enjoyed« (432).

Steiners modsvar til den formalistiske forståelse af postmodernismen og til den resulterende hvide og mandlige kanon er som sagt at skabe en mere inklusiv forståelse af postmodernismen, der gør plads til nogle af de sædvanligvis marginaliserede værker og forfattere. Steiner vil med andre ord både give plads til det eksklusive og det ekskluderede i sin revisionistiske postmodernistiske kanon. Det interessante er, at denne udvidelse af feltet stadig i en vis udstrækning foregår på den eksklusive kanons præmisser. Efter at have kritiseret ideen om litteraturhistorien som en fortløbende serie af innovationer, inkluderer Steiner en række nye stemmer i sin egen kanon ved at hævde, at de i virkeligheden er lige så eksperimenterende som f.eks. Pynchon og Barth. Det eksperimenterende og innovative – udtrykt i Ezra Pounds højmodernistiske credo »Make it new!« – er øjensynligt stadig et væsentligt kriterium for optagelse i postmodernismens nu knap så eksklusive kreds; blot lokaliserer Steiner nu eksperimenterne i andre sfærer end den rent formalistiske:

³³³ Steiner citerer John Barth for at rubricere værker skrevet af »most of our contemporary American women writers of fiction« for »premodern«, for »secular news reports« – og i lyset af sådanne provokationer forstår man kun alt for godt Steiners utilfredshed med den aktuelle postmodernismekonstruktion.

Formal experiment was still a force in fiction in the 1960s and into the 1970s. From the 1970s on, however, we see a turn toward »sociological« or thematic, rather than formal, experimentation in the novel. These works by women, blacks, homosexuals, and other nonaesthetically defined groups might inspire Barth's withering characterization as »secular news reports,« but ultimately, they embody the assumptions of postmodernism every bit as fully as the more obvious, esoteric, and largely unread »neomodernists« do. What happened was that an extraordinarily talented array of writers responded in new ways to the modernist givens – the existential sense of the absurd, the arbitrariness of historical description, the importance of the medium of language in shaping thought and action. Without ignoring or denying these facts, they insisted on the validity of personal experience as an alternative to angst and hyperrationality. (441)

Steiners 'nye' postmodernister tager altså ikke decideret afstand fra højmodernismens eksperimenter: De inkorporerer dem blot som baggrund for deres egne sociologiske/tematiske eksperimenter, deres insisteren på den personlige erfaring midt i alle de abstrakte systemer og sproglige koder, og dermed opnår de den »interesting mix of social commitment and intertextual complexity« (440), der ifølge Steiner karakteriserer den nyformulerede postmodernisme. Bevidstheden om »the importance of the medium of language in shaping thought and action« er til stede som et fundament under de nye sociologiske og tematiske eksperimenter, men hvor de rent formalistiske postmodernister var præget af, hvad Steiner kalder 1960ernes »linguistic imperialism« – ideen om, at der ikke findes nogen »reality independent of language«³³⁴ (432) – så arbejder de 'nye' postmodernister ud fra erkendelsen af, at der selvfølgelig findes en materiel, ureducerbar virkelighed, og at denne virkelighed i vid udstrækning kan tilnærmes gennem sproget.

Steiner illustrerer forskellen mellem formalisternes og realisternes position med en fin lille anekdote om en meningsudveksling mellem 1700-tallets Biskop Berkeley og Dr. Johnson. Berkeley havde i sine skrifter bevist, at:

we cannot know that there is a world beyond us, that the most intensely »real« sensations, such as pain, are utterly unsharable and therefore unverifiable, and that knowledge depends finally on a leap of faith. [...] Dr. Johnson offered a refutation to Berkeley's position by kicking a stone and showing his pain to demonstrate that the stone was »there.«³³⁵ Then as now,

³³⁴ Steiner overdriver måske en kende for forståelsens skyld. 1960'ernes lingvistiske imperialism, som overlever i bedste velgående hos f.eks. Linda Hutcheon og Paul Maltby, hævdede snarere, at virkeligheden kun var tilgængelig for os gennem sproget. Selv om resultatet i sidste ende er det samme – litteraturen har ikke adgang til virkeligheden – er det trods alt en vigtig nuanceforskel, Steiner springer lidt for let hen over her.

³³⁵ Man kunne her fremføre, at en endnu mere effektiv gendrivelse af Berkeleys argumenter ville være at give ham et solidt los i røven, men – som Boswell ærbødigt minder os om igen og igen i sin biografi – var den ellers så handlekraftige Dr. Johnson en ægte gentleman, og man må således formode, at et los i røven eller sågar et gok i nødden trods alt lå uden for hans arsenal af slagfærdige argumenter.

this »simple-minded,« pragmatic philistinism has a certain force. It affirms the unquestionability of human pain. (442)

Med sin tese om de nye postmodernisters sociologiske og tematiske eksperimenter på en repræsentationskritisk klangbund rokker Steiner elegant ved de gængse grænsedragninger og udpeger ligheder, hvor man før så forskelle: »the absolute boundary between the two visions – between »high« postmodernism and women's, ethnic, or minority art – is a fiction maintained by a mind-set lodged in modernism« (442), argumenterer Steiner, og i sine efterfølgende analyser identificerer hun »the commonality of postmodern concerns in work that is labeled experimental, feminist, black, or Jewish writing« (443), i en »broadening of the postmodern analysis across the varieties of contemporary fiction« (444).

Wendy Steiners forsøg på at komme ud over den rent formalistiske forståelse af postmodernismen er ganske overbevisende, og hendes ønske om at inkludere tidligere marginaliserede stemmer i postmodernismekonstruktionen er set ud fra et politisk synspunkt særdeles sympatisk. Det er velgørende at observere, hvorledes Steiner prøver at udnytte sin privilegerede udsigelsesposition til at rokke ved receptionens vanetænkning snarere at konsolidere den, og jeg kan uforbeholdent tilslutte mig hendes forsøg på udvide rammerne for vores forståelse af den postmodernistiske periode. Der er imidlertid stadig nogle problematiske aspekter ved Steiners konstruktion, der skal diskuteres i det følgende.

Efter at have argumenteret for, at grænsen mellem den formalistiske postmodernisme på den ene side og kvinde- og minoritetslitteraturen på den anden side i bund og grund er en fiktion, undergraver Steiner på sin vis sit eget argument i de efterfølgende analyser. I sit indledende kapitel, »Rethinking Postmodernism«, investerer Steiner megen energi i at problematisere de vanlige grænsedragninger og identificere en række underliggende ligheder i den amerikanske litteratur fra 1960 til i dag. Disse indledende argumenter lægger som Maltbys konstruktion op til, at man betragter periodens litteratur som et ubrudt spektrum af overlappende æstetiske og tematiske praksiser, og denne altfavnende tilgang er et spændende forsøg på at nytænke periodens litteraturhistorie, der på mange måder minder om Tony Tanners lighedssøgende *City of Words*. Ved at gøre op med de fasttømrede kategorier og vaske tavlen ren, så at sige, kan Steiner genlæse periodens litteratur med friske øjne og få øje på ligheder mellem f.eks. Pynchon, Roth og Morrison, og hendes konstruktion er på mange måder et frisk pust efter flere årtiers kategorisk vanetænkning.

Der er dog grænser for, hvor grænsenedbrydende Steiner i virkeligheden er: Efter den indledende fokus på åbenhed og inklusivitet, bekræfter Steiner i sine efterfølgende værk gennemgange på sin vis den traditionelle kategorisering, hun indledningsvist kritiserer, ved at opdele sine værk gennemgange i tre kapitler: »Fables of the Fetish«, »The End of Traditionalism« og »Women's Fic-

tion«. Det første af disse kapitler er en gennemgang af de forfattere, vi sædvanligvis karakteriserer som postmodernister: Pynchon, Barth, Hawkes, Coover, Barthelme, Gaddis, Vonnegut m.fl. I det næste kapitel ser Steiner nærmere på den 'realistiske' litteratur og dens afstikkere ud i New Journalism: Heller, Mailer, Herr, Roth, Bellow, Updike, etc. Og i sidste kapitel zoomer hun ind på minoritetslitteraturerne, med kvindelitteraturen (Walker, Morrison, Tyler, Naylor, Robinson m.fl.) som sit primære eksempel.

Denne egentlig ganske traditionelle inddeling af feltet i tre kapitler synes at modsige Steiners eget grænseproblematiserende udgangspunkt. Selv om hun forsøger at fremhæve de eksperimenterende aspekter ved hhv. realisterne og de identitetspolitiske forfattere i et forsøg på at indlemme dem i postmodernismens hellige haller, forbliver de tre grupperinger i Steiners gennemgang ganske distinkte. Opdelingen forstærkers endvidere af, at Steiner i sit kapitel om de formalistiske postmodernister forbigår de kvindelige og farvede forfattere, hvis værker tager del i den samme formalistiske eksperimenteren som f.eks. Pynchon og Coover. Forfattere som Samuel Delany, Ishmael Reed, Kathy Acker, Lynne Tillman og Lydia Davis hører måske ud fra en køns- og racemæssig betragtning hjemme i Steiners tredje gruppering, men rent æstetisk har de mere tilfælles med de 'esoteriske' postmodernister end med f.eks. Toni Morrison og Anne Tyler, og ved at ignorere sådanne forfattere i sin gennemgang af postmodernismens metafiktion tegner Steiner et i bund og grund falskt billede af den formelt eksperimenterende postmodernisme som en hvid og mandlig foreteelse. Steiner har tydeligvis en del investeret i billedet af en »strikingly gender- and race-restricted canon« (431), en postmodernistisk kanon »that is utterly male and white« (431), og hendes forsøg på at skabe en mere inklusiv postmodernisme ender paradoksalt nok med at befæste nogle af de grænser, det skulle nedbryde.

De tydelige skillelinjer i Steiners erklærede grænsenedbrydning understreges kun alt for tydeligt af hendes klare værditilskrivninger: Den formalistisk eksperimenterende postmodernisme er, som Steiner gør opmærksom på i sine indledende overvejelser, en elitær litteratur. Hun kalder den »esoteric, and largely unread«³³⁶ (441), og i sin konklusion hævder hun ligefrem, at tiden er løbet fra postmodernismens vanskeligt tilgængelige formeksperimenter: »It is quite clear that experimentalism is no longer the leading edge of fiction« (529), hævder Steiner, og hun påpeger videre, at »[t]he era seems to be passing when the most revered fiction is also the most esoteric« (530). For at underbygge denne påstand peger hun på en forfatter som Richard Powers. Med sine »long, game-oriented, self-reflexive novels« (529) og sin imponerende tekniske kunnen er Powers en klar arvtager til den pynchonske og barthske postmodernisme, men Steiner påpeger tørt, at

³³⁶ Man vil bemærke de mange ligheder mellem Steiners argumenter og Jonathan Franzens hudfletning af William Gaddis og de øvrige postmodernister i essayet »Mr. Difficult« (se kapitel 2 for en diskussion af dette essay).

»major literary prizes have eluded him, going instead to less hermetic authors«, og hun affærdiger derpå Powers' litterære eksperimenter som »especially anachronistic«. ³³⁷

Som afløser for 60'ernes og 70'ernes abstrakte systemromaner, hævder Steiner, er tiden inde til en human litteratur, der insisterer på »the validity of personal experience« (441), og som i traditionelle fortælleformer bl.a. skildrer »the inner suffering of ordinary people« ³³⁸ (537) og det, som Don DeLillo kalder »the radiance in dailiness«. En sådan litteratur finder hun bl.a. i Annie Proulx's *The Shipping News* (1992), som ifølge Steiner »reveals just this extraordinary beauty in the unpromisingly ordinary«, og som hun kalder »[p]erhaps the most powerful novel of the 1990s« (537). Det er usædvanlig store ord at tage i munden om en roman, der udkom i samme årti som f.eks. *Infinite Jest*, *Mason & Dixon* og *Underworld*, og Steiners værdidom afslører sammen med affejningen af Richard Powers klart, hvilken (anti-)æstetisk position, hun taler fra.

Steiners rekonstruktion af postmodernismen bevæger sig overordnet set fra en fra kritisk gennemgang af 60'ernes formalistiske postmodernisme, over en diskussion af 70'ernes omkalfatring og til en positiv omfavnelser af 80'ernes og 90'ernes sociale og tematiske eksperimenter, som de især kommer til udtryk i forskellige kvinde- og minoritetslitteraturer. I slutningen af sin gennemgang kontrasterer Steiner Pynchons *The Crying of Lot 49* med *The Shipping News* og konkluderer, at:

For Proulx [...] the strategies of coping are not hyperrationality, paradox, and the absurd but a kind of nurturing steadfastness. She stays with the nonheroic until it is imbued with grandeur. The miracle here is not Pynchon's collision of worlds through the magic of language but the patient quantitative gains of personal growth that suddenly produce a qualitative leap in value. If this period of fiction opened with metafictional fireworks, it closes with the extraordinary commonplace of love. (538)

Postmodernismen begynder i Steiners optik som et selvrefleksivt spejlkabinet og bevæger sig derpå gradvist hen imod kærlighed og en dobbelt åbning mod selvet og omverdenen. Hvor den kritiske konsensus som regel sidestiller postmodernismen med dens formalistiske begyndelse (og med de efterfølgende formalistiske elaborationer), inkluderer Wendy Steiner en række hidtil marginali-

³³⁷ Steiner har måske forregnet sig i sin afskrivning af Powers' og ligesindedes 'esoteriske' og 'hermetiske' eksperimenter. I 2006 modtog Powers en National Book Award for sin roman *The Echo Maker*, der i tråd med hans tidligere romaner afsøger det komplekse krydsfelt mellem naturvidenskaber (i dette tilfælde neurologi) og sprog. Året forinden modtog William Vollmann prisen for sin i høj grad esoteriske og hermetiske *Europe Central* – en historisk systemroman i traditionen fra *Gravity's Rainbow*. Ser vi på den mere populistiske Pulitzerpris, er den netop gået til den eksperimenterende forfatter Cormac McCarthy for den apokalyptiske roman *The Road*, der desuden lige er blevet valgt som månedens bog i Oprah Winfreys bogklub (og i modsætning til Jonathan Franzen tog den sky McCarthy overraskende nok imod denne hæder med kyshånd). Powers, Vollmann og McCarthy er en kompromisløst eksperimenterende trio, og deres spritnye prestigøse litterære priser synes i væsentlig grad at underminere Steiners generaliserende påstand.

³³⁸ Steiners argumenter placerer sig her igen tæt på Wallaces og Franzens opgør med postmodernismen.

serede »nonaesthetically defined groups« i sin definition af postmodernismen, og ikke nok med det: Ved hjælp af en serie mere eller mindre utilslørede værditilskrivninger³³⁹ placerer hun disse 'nonæstetiske' grupper højere i det postmodernistiske hierarki end de formalister, der hidtil har haft monopol på prædikatet 'postmodernistisk'. I sit forsøg på at indlemme de hidtil marginaliserede stemmer i postmodernismen betjener Steiner sig af en beundringsværdig inklusiv retorik og taler om at bryde grænser ned, men på trods af denne inklusive retorik rummer hendes fremstilling så klare værdiladninger, at hun ender med at ekskludere postmodernismens »metafictional fireworks« fra det gode selskab. Forfattere som Pynchon og Barth eksileres således i realiteten fra hovedstaden af postmodernismens litterære landskab til en lille provins, alt imens forfattere som Toni Morrison og Annie Proulx flytter ind i det forladte præsidentpalads.

Wendy Steiner er selvfølgelig i sin gode ret til at foretrække Proulx frem for Pynchon, og det skal understreges, at *The Shipping News* vitterlig er en fremragende roman, der ud fra en lang række parametre begår sig fint i selskab med vældige systemromaner som *JR*, *Letters* og *Underworld* (og ud fra andre parametre slår dem med flere hestelængder). Alligevel kan det undre, at Steiner i sit bidrag til *The Cambridge History of American Literature* føler det påkrævet at udvide postmodernismebegrebet ved at indlemme forfattere som Alice Walker, Paule Marshall, Marilynne Robinson, Anne Tyler og Rita Mae Brown i den postmodernistiske kanon. Det synes næsten at være en skjult præmis for Steiners revision, at det skulle være særligt attråværdigt at blive inkluderet under postmodernismens gloriøse vinger, men i lyset af de seneste årtiers mange heftige angreb på postmodernismen som verdensfravendt og uansvarlig er det ikke helt nemt at få øje på det statusgivende i betegnelsen.³⁴⁰

Med sin autoritative historiske oversigt og sin fine gennemgang af f.eks. Toni Morrisons *Be-loved* og Marilynne Robinsons *Housekeeping* får Steiner desuden vist, at kvindelitteraturen har spillet en mindst lige så vigtig rolle i det kulturelle billede som den formelt eksperimenterende (og, som Steiner ikke uden en vis ret påpeger, ulæste) metafiktion, og behovet for at se kvindelitteraturen i lyset af den traditionelle postmodernistiske kanon forekommer således mærkværdigt. De seneste årtier har postkoloniale studier, køns- og minoritetsstudier fyldt mindst lige så meget på de amerikanske litteraturinstitutter som studiet af postmodernismen,³⁴¹ og man kunne hævde, at

³³⁹ Det er tydeligt, at Steiners beskrivelse af den formalistiske postmodernisme som f.eks. hermetisk, esoterisk, ulæst og anakronistisk ikke ligefrem repræsenterer nogen positiv værdiladning, mens hendes vurdering af 90'ernes mere realistiske romaner som bl.a. »fine« og »powerful« ligeledes taler for sig selv.

³⁴⁰ En spændende bog om dette problemfelt er Michael Berubé's *Marginal Forces/Cultural Centers – Tolson, Pynchon, and the Politics of the Canon* (1992), hvor Berubé med udgangspunkt i den relativt ukendte sorte forfatter Tolson og den overordentligt hvide Pynchon diskuterer nogle af mekanismerne i efterkrigstidens amerikanske kanondannelse.

³⁴¹ Pynchon-forskeren Molly Hite er et godt eksempel på en akademiker, der har taget springet fra 70'ernes og 80'ernes postmodernismestudier til 90'ernes og 00'ernes feminismestudier.

det ville give lige så god mening at revurdere den teknisk eksperimenterende postmodernisme i lyset af den socialt orienterede kvinde- og minoritetslitteratur som vice versa.

Steiners udvidelse af det postmodernistiske felt er – som hendes inklusive retorik også antyder – sandsynligvis motiveret af ønsket om at udpege en kontinuitet mellem hidtil adskilte områder af den amerikanske efterkrigslitteratur. Hvor andre kritikere har set et litterært *Kleinstaaterei*, forsøger Steiner at identificere et kontinuerligt spektrum af litterære eksperimenter, men hendes faktiske underopdeling af postmodernismen i tre zoner (og tre kapitler) og hendes udviklingshistoriske fremstilling af postmodernismen som en bevægelse fra metafiktion til kærlighed stadfæster i realiteten de gængse opdelinger. Det er selvfølgelig glimrende at påpege indre distinktioner i postmodernismebegrebet, sådan som Maltby gør, men hvor Maltby trækker en række nye streger inden for et tidligere afgrænset område, visker Steiner denne tidligere ydre afgrænsning ud og tegner en ny, meget større cirkel, der giver plads til flere nye litterære retninger, uden for alvor at flytte på de nu indre distinktioner mellem disse retninger. Hvor forskellen mellem en Pynchon og en Naylor tidligere var en forskel mellem en postmodernist og en minoritetsforfatter, er det nu en forskel mellem en postmodernist og en postmodernist, men det bliver forskellen ikke nødvendigvis mindre af.

Der er både plads til og behov for en udvidelse af postmodernismebegrebet, og en mere inklusiv tilgang til perioden er pænt i overensstemmelse med de postmodernistiske forfatteres kritik af eksklusion og marginalisering, men på trods af de sympatiske intentioner bag Steiners revision mener jeg ikke desto mindre, at hun udvider begrebet så meget, at hun udvander det. Ved at inkludere så forskellige forfatterskaber som John Updike, Michael Herr, Gloria Naylor, Anne Tyler, Thomas Pynchon og John Barth i sin postmodernismekonstruktion sidestiller Steiner i realiteten en æstetisk retning med en kronologisk periode, og prædikatet 'postmodernisme' siger i Steiners version således ikke meget andet end »seriøs litteratur skrevet efter 1960«.

Ved at gøre postmodernismen synonym med en kronologisk periode snarere end en afgrænset æstetisk praksis, breder Steiner begrebet så meget ud, at det mister en stor del af sin operationalitet. Det er i denne forbindelse nyttigt at huske på Paula Geyhs nyttige distinktion mellem tre aspekter af postmodernismen – den teoretiske postmodernisme, den kulturelle postmodernisme, og postmoderniteten. Hvor store dele af forskningstraditionen har en tendens til at sætte for stort et lighedstegn mellem den teoretiske postmodernisme og den kulturelle postmodernisme,³⁴² så er problemet med Steiners inklusive konstruktion, at den sætter for stort et lighedstegn mellem den kulturelle postmodernisme og postmoderniteten, mellem kunsten og den historiske periode, den bliver til i. I begyndelsen af kapitlet inddelte jeg forsøgsvist receptionen i 'lumpers' og 'splitters'.

³⁴² Jf. bl.a. Astradur Eysteinnssons tese om konvergensen mellem postmodernismen og poststrukturalismen, samt Linda Hutcheons sigende kommentar »The fiction enacts what the theory calls for«.

Steiner er afgjort en 'lumper', men spørgsmålet er, om ikke postmodernismeforskningen på nuværende tidspunkt ville være bedre tjent med en vedholdende fokus på den 'traditionelle' postmodernismes egenart end med en tilgang, der ophæver den i periodens øvrige litteratur. Den postmodernistiske litteratur som praktiseret af Thomas Pynchon, Don DeLillo, Robert Coover, William Gaddis, Paul Auster og John Barth udgør uden tvivl en særdeles distinkt delmængde af den amerikanske efterkrigslitteratur, og man gør hverken denne delmængde eller periodens øvrige litteratur en tjeneste ved at overbetone kontinuiteten. At kalde postmodernismen for en distinkt delmængde er ikke det samme som at kalde den for en distingveret delmængde, og man udelukker ikke nødvendigvis nogen fra 'det gode selskab' ved at insistere på postmodernismens egenart.

Der er som sagt behov for en udvidelse af vores forståelse af postmodernismen, og Steiners konstruktion er absolut et lødigt bud på en sådan udvidelse. Jeg vil imidlertid hævde, at en mindst lige så markant udvidelse af begrebet kan finde sted *indefra*, så at sige: med en genvurdering af den allerede eksisterende kanon snarere end en radikal udvidelse af den. En sådan genvurdering af den formelle postmodernisme foretager Steiner ikke, og det er, mener jeg, langt den største svaghed i hendes revision. I sine spændende genlæsninger af forskellige kvindelige forfattere er Steiner omhyggelig med at påpege deres sproglige selvbevidsthed og deres sociologiske og tematiske eksperimenter, og det er fremhævelsen af disse aspekter, der motiverer (og retfærdiggør) disse forfatters inklusion i den postmodernistiske kanon. Ved at betone det selvrefleksive og eksperimenterende ved forfattere som Morrison, Naylor og Proulx formår Steiner at påpege en vis kontinuitet mellem disse forfattere og de hvide mandlige postmodernister, og hun kan oven i købet fremhæve kvindelitteraturen som en særlig rig variant af postmodernismen, der kombinerer den allerede velbeskrevne selvrefleksion og eksperimenteren med en særdeles human interesse for individet og omverdenen.

Hvis Steiner havde læst Pynchon og Robert Coover lige så åbent og fordomsfrit som Marilynne Robinson og Annie Proulx, kunne hun imidlertid have etableret en lignende kontinuitet mellem de to delmængder, men blot med omvendt fortegn. I stedet for at blotlægge de metafiktionelle og eksperimenterende elementer i kvindelitteraturen, kunne hun gennem nærlæsninger af de 'formalistiske' postmodernister have blotlagt et stærkt socialt engagement og en vedholdende og ofte patosladet fokus på individets vilkår i postmoderniteten. På grund af sin uskrømtede valorisering af de såkaldte »nonaesthetically defined groups« forbliver Steiner imidlertid blind for den markante sociologiske og historiske understrøm i den 'formelle' gren af postmodernismen, og hun øjner ikke den ofte direkte sentimentale insisteren på menneskelighed blandt abstraktionerne og den indignerende kritik af social marginalisering, som præger »game-oriented, self-reflexive novels« som Pynchons *The Crying of Lot 49*, Coovers *The Public Burning* og DeLillos *Underworld*.

3. Postmodernistisk teori

Steiners oftest fremhævede eksempel på den formalistiske postmodernismes »game-oriented, self-reflexive novels« er netop *The Crying of Lot 49*, og det forekommer således ganske passende at centrere det følgende kapitel om denne roman.³⁴³ Min analyse af Pynchons roman og den sideløbende inddragelse af en lang række andre postmodernistiske værker vil dog ikke blot fokusere på de sædvanligvis oversete aspekter ved den postmodernistiske litteratur, men vil også inkludere en udførlig gennemgang af de aspekter, vi sædvanligvis forstår som postmoderne – ironi, repræsentationskritik, selvrefleksion, etc. – sådan at postmodernismen gennem en nærlæsning af et af dens mest kanoniske værker kan fremstå i sin fulde kompleksitet. Denne genvurdering af postmodernismen vil, som Steiners konstruktion, godtgøre at postmodernismen har mere tilfælles med både modernismen og realismen end sædvanligvis antaget, og samtidig vil den identificere og diskutere nogle af de særlige kendetegn, der trods alt gør postmodernismen til en distinkt æstetisk praksis i efterkrigstidens amerikanske litteratur.

³⁴³ Steiners fokus på *The Crying of Lot 49* er dog langt fra det eneste kriterium, der ligger til grund for min egen fokus på Pynchons roman. Mere om selektionskriterierne i næste kapitel.

4. Postmodernistisk litteratur

Paul Maltbys og Wendy Steiners periodekonstruktioner tager nogle vigtige skridt i retning af en mere nuanceret opfattelse af den postmodernisme, der i de seneste årtier er blevet udsat for heftig kritik fra mange kanter, og i det følgende skal jeg forsøge at yde mit eget bidrag til en fornyet forståelse af den amerikanske postmodernisme. De overordnede revisionistiske intentioner er således de samme som Maltbys og Steiners, men både metoden og resultatet adskiller sig mærkbart fra begge disse kritikere. Hvor både Maltby og Steiner går forholdsvist traditionelt til værks og udfolder det store litteraturhistoriske overblik gennem en lang række mindre analyser af periodens forskellige værker, vil jeg forsøge at udfolde det store overblik nedefra, gennem analysen af et enkelt postmodernistisk hovedværk, der kommer til at udgøre udgangspunktet for kapitlets mere generelle udvidelse og nuancering af postmodernismebegrebet.

4.1. Thomas Pynchon

En tidlig april-morgen i 1984 hobede lange køer af utålmodige kunder sig op foran boghandlerne for at lægge 15 dollars for en ny novellesamling – eller, for at være mere præcis, en ny samling af gamle noveller fra slutningen af 50'erne og starten af 60'erne. Novellesamlingen, Thomas Pynchons *Slow Learner*, blev først og fremmest udgivet for at imødegå en omfattende piratdistribution af forfatterens tidlige noveller. Efter udgivelsen af tre banebrydende romaner var efterspørgslen på Pynchons tidlige produktion eksploderet, og i et forsøg på at få del i de indtægter, der ellers forsvandt ned i entreprenante piraters lommer, besluttede man altså at sende *Slow Learner* på gaden.

Det var imidlertid ikke på grund af selve novellerne, at Pynchons fans stillede sig i kø – dem havde de nemlig i forvejen, i de fedtede fotokopier, der var selve rationalet for at udgive *Slow Learner*. Den virkelige årsag til at køerne hobede sig op, var noget så øjensynligt usexet som et *forord*; ikke et hvilket som helst forord, men et forord af Thomas Pynchon selv, og som sådan det første kig ind bag sløret på den gådefulde forfatter, der siden romandebuten i 1963 havde levet under jorden, skjult for den nysgerrige offentlighed, alt imens han stille og roligt cementerede sin position som en af efterkrigstidens mest markante amerikanske forfattere.

Thomas Ruggles Pynchon Jr. blev født den 8. maj 1937 i byen Glen Cove på Long Island og voksede således op under 2. Verdenskrig og under den Kolde Krigs koldeste år. Efter endt studentereksamen fra Oyster Bay High School begyndte han midt i 50'erne at studere fysik på Cornell University, et af de otte universiteter i den eksklusive Ivy League. Efter et par år tog han et afbræk i studierne for at forrette sin militærtjeneste i flåden som radarmand, hvorpå han vendte tilbage til

Cornell for nu at læse engelsk litteratur. Her menes han bl.a. at have fulgt Nabokovs berømte forelæsningsrække om den vestlige litteratures mesterværker.³⁴⁴

I slutningen af 50'erne begyndte Pynchon så småt at få udgivet noveller hist og her, i første omgang i Cornells interne tidsskrifter, men senere i landsdækkende publikationer som *Epoch*, *The Kenyon Review* og *The Noble Savage*.³⁴⁵ Efter studierne fik han i 1960 arbejde som teknisk skribent på Boeing-fabrikkerne i Seattle, hvor han bl.a. skrev en artikel om sikkerhedsforhold under transport af Bomarc-missiler.³⁴⁶ Artiklen »Togetherness« var heldigvis ikke det eneste, han skrev i Seattle. Sideløbende med sit job for Boeing arbejdede Pynchon nemlig på sin debutroman *V.*, der udkom i marts 1963. *V.* var en bemærkelsesværdig og mildest talt mærkværdig debutroman, der på rasende ambitiøs vis havde verden som sin scene og det 20. århundredes blodige Historie som en vigtig aktør. Romanen var dog andet og mere end en historisk roman. Først og fremmest var det en syret detektivroman, der over flere kontinenter og et halvt århundrede skildrede jagten på den mystiske *V.* fra romanens titel – hvem eller hvad gemmer sig bag det gådefulde initial? Læg dertil en apokalyptisk grundtone, en teknologisk og videnskabelig ekspertise uden sidestykke i skønlitteraturen, en gennemresearchet historisk detaljerigdom samt en anarkistisk humor og vildtvoksende fantasi, der bl.a. lader hovedpersonerne jage rundt efter blinde albino-alligatorer i New Yorks kloakker, og man har en unik roman, der med ét slag placerede Pynchon som en vigtig figur i 60'ernes Black Humor-bølge³⁴⁷ og samtidig udstak ny veje for amerikansk litteratur.

Pynchons forlag, Lippincott, havde så meget tillid til deres unge komet, at de bl.a. forsynede anmeldereksemplarerne af romanen med følgende ublu beskrivelse: »J. B. Lippincott takes pleasure in sending you this advance copy of what will almost certainly be the most original novel published in 1963. [...] It has been called everything from »an 'off-Broadway' novel« to »the most im-

³⁴⁴ Denne forelæsningsrække er siden blevet optrykt i *Lectures on Literature* (1980). Det forbliver uklart, i hvor høj grad Pynchon studerede hos Nabokov. Nabokov kan ikke selv huske at have undervist Pynchon, men hans hustru Véra påstår at kunne huske at have rettet mindst en af Pynchons terminsopgaver for sin mand. Pynchons universitetspapirer er for længst blevet stjålet fra Cornells arkiver, så dér er ikke meget hjælp at hente.

³⁴⁵ I alt udgav Pynchon seks noveller i årene 1959-1964: »The Small Rain« i *Cornell Writer* 6, #2 (1959), »Mortality and Mercy in Vienna« i *Epoch* 9, #4 (1959), »Low-lands« i *New World Writing* 16 (1960), »Entropy« i *Kenyon Review* 22, #2 (1960), »Under the Rose« i *The Noble Savage* 3 (1961) og »The Secret Integration« i *Saturday Evening Post* 235 (1964). Det er kun fem af novellerne, der er genoptrykt i *Slow Learner*: af uforklarlige årsager er »Mortality and Mercy in Vienna« udeladt af samlingen. Novellen bliver ikke så meget som nævnt i forordet, så det står hen i det uvisse om udeladelsen er en ren og skær forglemmelse, eller om Pynchon skammer sig endnu mere over den novelle end over de øvrige (mere om det om lidt).

³⁴⁶ Artiklen »Togetherness« blev publiceret i *Aerospace Safety*, december 1960. Efter sin tekniske, og ikke så lidt kedelige, gennemgang af sikkerhedsprocedurerne for missil-transporten stikker Pynchons apokalyptiske fantasi lige næsen frem i artiklens sidste linjer: »There has never been a tragedy on any Bomarc airlift. Yet.« (»Togetherness«, s. 8). Det afsluttende prægnante »Yet« peger frem mod Pynchons senere romaner – *Gravity's Rainbow* slutter f.eks. på apokalyptisk vis med et dødbringende ICBM, der er en brøkdelt af et sekund fra at falde ned over os alle.

³⁴⁷ Selv om Pynchon hurtigt blev en af bevægelsens centrale figurer, var han ikke dens bagmand. Tidligere eksempler på Black Humor Fiction var bl.a. John Barths *The Sot-Weed Factor* (1960) og ikke mindst Joseph Hellers *Catch-22* (1961), der nåede ud til et større publikum, end Pynchon nogensinde har turdet drømme om.

portant piece of fiction written since *Ulysses*.«³⁴⁸ Det er store ord at tage i sin mund om en 25-årig forfatter og hans første roman, men *V.* fik ikke desto mindre flotte anmeldelser og tændte rampelys for det nye unge forfattertalent. Pynchon valgte imidlertid *ikke* at træde ind i dette rampelys. Samtidig med udgivelsen af *V.* gik han under jorden, og der har han befundet sig lige siden. Han har aldrig givet så meget som et enkelt interview, har aldrig holdt oplæsninger af sit værk, deltaget i paneldiskussioner, undervist i *creative writing* eller ladet sig fotografere, og han har i det hele taget formået at holde sig ude af det markedsmechaniske loop, de fleste forfattere indfanges af.³⁴⁹

»The mind abhors a vacuum«, og Pynchons fravær fra den offentlige sfære har da også med stor forudsigelighed fået spekulationerne til at florere. Konspirationsteoretikere har i Pynchon fundet en litterær ækvivalent til det berygtede Area 51 i Nevadas ørken, og deres teorier om manden bag masken har både været talrige og fantasifulde: Pynchon er Salinger,³⁵⁰ nej, Pynchon er et fiktionskollektiv bestående af bl.a. Salinger, William Gass og Grace Paley; næh, i *virkeligheden* bliver Pynchons romaner skrevet af et hold videnskabsmænd fra Los Alamos. Sådanne teorier er selvfølgelig altid gode at forlyste sig med i forfatterens fravær, men når alt kommer til alt, hersker der ingen tvivl om, at der eksisterer en person ved navn Thomas Pynchon, og at denne Pynchon ydermere egenhændigt har skrevet de bøger, der bærer hans navn (om end ikke hans kontrafej).

Som et resultat af Pynchons larmende fravær må værket stå for sig selv, men der er til gengæld også rigeligt at tage fat på. I april 1966 udgav Pynchon den korte roman *The Crying of Lot 49* om en ung californisk husmors syrede oplevelser blandt hemmelige selskaber og Amerikas udstødte. Romanen fik ikke umiddelbart så gode anmeldelser som *V.*, men i dag anses den for at være lidt af en milepæl i amerikansk litteratur, idet den med sin fokus på begreber som information og kommunikation udpeger en helt ny retning for litteraturen; en retning som Pynchon videreførte i *Gravity's Rainbow* og som siden har sat sit præg på bl.a. cyberpunkten. Med sin overskuelige længde er *The Crying of Lot 49* Pynchons mest læste roman og mere eller mindre fast pensum på amerikanske universiteter.

I februar 1973 brød Pynchon så lydmuren med *Gravity's Rainbow*, og hans position som en af efterkrigstidens væsentligste forfattere blev for alvor cementeret. Hvor Pynchon med sine to første romaner primært blev sammenlignet med de ypperste forfattere i sin samtid (Joseph Heller og John Barth) og med sine umiddelbare forgængere (Nathanael West og Djuna Barnes), skiftede han

³⁴⁸ Citeret fra omslaget af den såkaldte »advance copy« af *V.* (omslaget er reproduceret i Mead 1989, s. 4). Det fremgår dog ikke af citatet, *hvem* der kaldte romanen det vigtigste stykke fiktion siden *Ulysses*, men lad det nu ligge...

³⁴⁹ Se diskussionen om den amerikanske forfatters stræben efter social marginalitet (som en mulig genvej til kulturel centralitet) i afsnittet »Når det marginale bliver centralt« i kapitlet om den postironiske litteratur.

³⁵⁰ Salingers skyhed er stort set lige så legendarisk som Pynchons, om end hans opholdssted i modsætning til Pynchons har været velkendt.

nu ligemænd og blev i stedet sammenlignet med alle tiders ypperste forfattere, med Cervantes, med Melville og med Joyce.³⁵¹

Gravity's Rainbow følger den amerikanske løjtnant Tyrone Slothrop i månederne omkring 2. Verdenskrigs afslutning, og den beskriver, hvordan han med en international sammensværgelse i hælene flygter tværs gennem et krigshærget Europa. Desuden giver romanen læseren et detaljeret indblik i V2-rakettens historie, og derigennem en kynisk klarøjet analyse af menneskets ikke uproblematisk kærlighedsforhold til teknologi. Men dermed er stort set intet sagt om *Gravity's Rainbow*. Med sin 760 sider, sine 400 romanpersoner, sine utallige sammenfildrede handlingstråde og sine abrupte tids- og synsvinkelskift er romanen så kompleks og overvældende, at det er nærmest umuligt at danne sig et overblik (og deri ligger en væsentlig pointe: ifølge romanens egen logik er enhver form for bemestring ideologisk forkastelig). Pynchons ambition med *Gravity's Rainbow* synes at være intet mindre end at omfavne verden; at skrive en global roman,³⁵² der prøver at svare på de tre spørgsmål: hvem er vi, hvor kommer vi fra, og hvor går vi hen?

På baggrund af sine tre første romaner fik Pynchon i løbet af 70'erne og 80'erne status som det indiskutable centrum i den litterære retning, der efterhånden blev kendt under navnet *postmodernismen*. Der er simpelt hen skrevet meget mere om Pynchon end om nogen anden postmoderne forfatter,³⁵³ og indflydelsesrige kritikere som Brian McHale, Harold Bloom, Malcolm Bradbury,

³⁵¹ »*Moby-Dick* and *Ulysses* come to mind most often as one reads... *Gravity's Rainbow* marks an advance beyond either«, skrev Richard Poirier i sin indsigtfulde anmeldelse i *Saturday Review*, og et par år senere fulgte Edward Mendelson op på denne sammenligning i sit indflydelsesrige essay »Gravity's Encyclopedia«. Her identificerede Mendelson en særdeles eksklusiv litterær genre, den såkaldte »encyclopedic narrative«. Mendelson identificerer syv – hverken mere eller mindre – encyklopædiske fortællinger, og hans genre må således uden tvivl være en af de mest eksklusive klubber i litteraturhistorien. De syv værker er: Dantes *Guddommelige Komedie*, Rabelais' *Gargantua og Pantagruel*, Cervantes' *Don Quixote*, Goethes *Faust*, Melvilles *Moby-Dick*, Joyces *Ulysses*, og – som rosinen i pølseenden og som den moderne globale kulturs encyklopædiske fortælling – Pynchons *Gravity's Rainbow*.

Mendelson tager nok lidt for store ord i sin mund i løbet af essayet, og hans eksklusive genrebetegnelse er uden tvivl opstået ud fra et ønske om at positionere *Gravity's Rainbow* som en kanonisk litterær tekst. Man må dog samtidig konstatere, at essayet har været overordentligt indflydelsesrigt og har været med til at sætte dagsordenen for en generation af kritikere. Når kritikere i dag taler om encyklopædisk litteratur, skeler de snarere til Mendelsons essay end til Northrop Fryes overvejelser over encyklopædisk form (i *Anatomy of Criticism* fra 1957), og Mendelsons tekst er en af støttestykkerne i kanoniseringen af Pynchon.

³⁵² Der har gennem tiderne været meget snak om det fabeldyr, der går under navnet The Great American Novel (og med dejlig frækhed skrev Philip Roth i 1973 en roman med netop dette navn). Forskellige romaner er på forskellige tidspunkter blevet tildelt denne uofficielle – men ikke desto mindre særdeles eftertragtede – hædersbevisning. Således er både *Moby-Dick*, *The Great Gatsby*, *The Adventures of Augie March* og *Underworld* blevet beskrevet som Den Store Amerikanske Roman, og efter 1973 er kronen også ofte tilfaldet Pynchon. At kalde *Gravity's Rainbow* for The Great American Novel er imidlertid en misforståelse: Pynchons roman er utvivlsomt A Great American Novel, men den er ikke The Great American Novel, alene af den grund, at kun en brøkdel af den foregår i Amerika. *Gravity's Rainbow* er snarere – og så er den sag ude af verden, man behøver ikke at lede længere – Den Store Globale Roman.

³⁵³ Antallet af Pynchon-monografier har for længst passeret de 50, mens forfattere som Gaddis og DeLillo højst kan mønstre 10-20 monografier. En hurtig søgning i en mere eller mindre tilfældigt valgt søgebase på Internettet (Academic Research Library) viste 192 videnskabelige artikler om Pynchon, 31 om William Gaddis, 46 om Robert Coover, 64 om John Barth, 62 om Paul Auster, 40 om Donald Barthelme, 25 om William Gass, 63 om Kurt Vonnegut, 48 om Ishmael Reed,

Tony Tanner, Molly Hite, Fredrick Karl og Tom LeClair peger alle på Pynchon som postmodernismens fyrtårn.

Samtidig med at Pynchon-industrien for alvor konsolideredes i årtiet efter udgivelsen af *Gravity's Rainbow*,³⁵⁴ opretholdt Pynchon sin konsekvente tavshed og usynlighed, og der er ingen tvivl om, at hans vedholdende fravær har spillet en vigtig rolle i konstruktionen af den mytologi, der efterhånden er vokset frem omkring forfatterskabet. Interessen for Pynchons privatliv vokser ganske enkelt proportionalt med manglen på pålidelige informationer, og overvejelser om privat-sfæren fylder således ofte mere i monografierne om Pynchon end i monografier om mere velegnede forfattere.³⁵⁵

Det er derfor egentlig ikke videre overraskende, at man hin april-morgen i 1984 kunne observere kilometerlange køer af akademikere foran de amerikanske boghandlere. Alle forventede de et smugkig bag sløret på det litterære Amerikas store usynlige ikon, og alle håbede de, at alt endeligt ville blive klart: koderne til de tre kryptiske romaner ville blive lagt frem til offentlig beskuelse i *Slow Learners* forord, i en sekulær pendant til Helligåndens udgydelse over apostlene...

Var forordet så den åbenbaring, Pynchons læsere havde håbet på? Tjah, i en logik, som vi senere i dette kapitel skal fremlæse i Pynchons værk, må svaret blive et rungende »både/og«. Ved første øjekast synes Pynchons overvejelser i forordet at begrænse sig til de noveller, der genoptrykkes, mens romanerne kun omtales flygtigt.³⁵⁶ Den første hastige gennemlæsning var således nok en smule skuffende for de mange læsere, der havde håbet på en afslørende bekendelse *cum* læsevejledning. Ved en grundigere analyse folder Pynchons tekst sig imidlertid ud i en serie over-

men, men, men: hele 177 om Don DeLillo! I MLA Index fører Pynchon dog stadig med adskillige hestelængder foran DeLillo. En søgning på »Pynchon« giver således 1212 hits, mens en søgning på DeLillo giver beskedne 352.

Der er dog ingen tvivl om, at DeLillo hastigt haler ind på Pynchon i anseelse. Fra og med udgivelsen af *Underworld* i 1997 har kanoniseringen af DeLillo taget fart, og det kan ikke længere tages helt for givet, at Pynchon nævnes som den centrale postmodernist. Den øgede interesse for DeLillo hænger dog utvivlsomt sammen med, at han simpelt hen er en mere produktiv forfatter end Pynchon. I løbet af det seneste årti har DeLillo udgivet 4 romaner, 2 skuespil, en boglang novelle, samt diverse essays og noveller i forskellige tidsskrifter. Den litteraturhistoriske hukommelse bliver kortere og kortere, og DeLillos høje udgivelsesfrekvens hjælper ham til at forblive på den lystavle, Pynchon engang imellem forsvinder lidt fra. Postmodernismen er således så småt ved at få *to* fyrtårne, og kun de kommende 50-100 år vil vise, om det er ét (eller to?) for meget.

³⁵⁴ Bl.a. med grundlæggelsen af det endnu eksisterende tidsskrift *Pynchon Notes* i 1979.

³⁵⁵ Eksempelvis er et helt essay i den ellers glimrende og seriøse antologi *The Vineland Papers* viet til Andrew Gordons erindringer om at ryge marihuana med Pynchon en tilfældig dag tilbage i midten af 60'erne. Essayet »Smoking Dope With Thomas Pynchon: A Sixties Memoir« er både velskrevet og underholdende, men man kan ikke desto mindre undre sig over, hvad det egentlig laver i en essaysamling med undertitlen »Critical Takes on Pynchon's Novel«, og man kan samtidig tvivle på, at der nogen sinde vil blive publiceret et essay med titlen »Snorting Coke With Don DeLillo« eller »Shooting Horse With Saul Bellow«.

³⁵⁶ V. omtales indirekte og ganske kortfattet (»I had published a novel and thought I knew a thing or two«, *The Crying of Lot 49* afskrives nonchalant i en selvkritisk bemærkning, jeg skal vende tilbage til om lidt, og *Gravity's Rainbow* nævnes overhovedet ikke.

vejelser om selve forfattergerningen og forskellige æstetiske retninger, en forfatter kan bevæge sig i. Pynchon ser ganske vist først og fremmest bagud mod sin tidlige produktion, men gennem denne retrospektion ser han også fremad og indvarsler på subtil vis et æstetisk selvopgør, som senere skulle indfries i *Vineland* (1990) og *Mason & Dixon* (1997). I lyset af disse senere romaner fremstår Pynchons forord til *Slow Learner* som lidt af et vendepunkt i forfatterskabet, eller måske snarere et udkigspunkt, hvorfra man kan kortlægge nogle klare udviklingslinjer i Pynchons værk.

Det, der først og fremmest slår læseren af forordet, er, hvor *kritisk* Pynchon er i forhold til sine egne værker. Noget af selvkritikken udspringer uden tvivl af en klædelig beskedenhed – alene det at et forlag samler hans ungdomsproduktion i en flot hardcover-udgave er et tydeligt tegn på hans høje status, og der er egentlig ingen grund til at rose sig selv mere – men den synes samtidig at have grobund i en genuin utålmodighed med, hvad Pynchon betragter som ungdommelige unoder og begyndervanskeligheder.³⁵⁷

Pynchon kritiserer blandt meget andet sit dårlige øre for dialog, sin vane med at inkludere vanskelige ord fra ordbogen fordi de lød *cool*, sin tidlige sexism, sin *overwriting*, sin sjuskede research og sit usofistikerede syn på Historien. Alt sammen egentlig ganske forståelige forsømmelser og fejltagelser for en uprøvet forfatter i begyndelsen af tyverne, og alt sammen noget, Pynchon allerede i sin første roman havde fået mere styr på. Mere tilbundsgående er den kritik, Pynchon retter mod sin mest antologiserede novelle, »Entropy«:

Disagreeable as I find »Low-lands« now, it's nothing compared to my bleakness of heart when I have to look at »Entropy.« The story is a fine example of a procedural error beginning writers are always being cautioned against. It is simply wrong to begin with a theme, symbol or other abstract unifying agent, and then try to force characters and events to conform to it. By contrast, the characters in »Low-lands,« though problematic in other ways, were at least where I began from, bringing the theoretical stuff in later, just to give the project a look of educated class. (SL, 14)

Entropi er – sammen med paranoia – et af de begreber, man om noget forbinder med Pynchon. Det spiller en vigtig rolle i hans tre første romaner, og hans anvendelse af entropi-begrebet har været med til at sikre hans ry som en videnskabeligt og teknologisk velfunderet forfatter; en forfatter, der

³⁵⁷ Alene novellesamlingens titel, *Slow Learner*, er en god indikator for den utålmodighed, Pynchon udviser i forhold til sit yngre forfatter-jeg. Tonen i forordet er dog samtidig karakteriseret ved en vis overbærenhed, en vis modstræbende accept af tidligere unoder: »I mean I can't very well just 86 this guy from my life« (SL, 5) siger Pynchon om sit yngre jeg (»86« er rimslang for »nix« – i sig selv et slangudtryk, der betyder »at smide på porten«). Denne kombinerede utålmodighed med og accept af tidligere jeg'er optræder for øvrigt allerede i *Gravity's Rainbow*, hvor romanpersonen Enzian siger: »A former self is a fool, an insufferable ass, but he's still human, you'd no more turn him out than you'd turn out any other cripple, would you?« (GR, 660).

med stor succes slår bro mellem C. P. Snows to kulturer.³⁵⁸ Pynchon er imidlertid ganske omhyggelig med at nedtone dette aspekt af sit forfatterskab i forordet. I tilfældet »Entropy« klandrer han i utvetydige vendinger sin tidligere inkarnation for at tage afsæt i abstrakte ideer snarere end i karakterer eller plot, og det er øjensynligt et kritikpunkt, der ligger ham meget på sinde, for han vender tilbage til det flere gange i løbet af forordet – således også i sine kommentarer til novellen »Under the Rose« (der i en kraftigt revideret version indgår som kapitel 3 i V.). Pynchon beskriver, hvordan han fik inspirationen til »Under the Rose« ved at bladre igennem Baedekers guidebog til Ægypten, og han gentager efterfølgende sin løftede pegefinger:

Lest others become as enchanted as I was *and have continued to be* with this technique, let me point out that it is a lousy way to go about writing a story. The problem here is like the problem with »Entropy«: beginning with something abstract – a thermodynamic coinage or the data in a guidebook – and only then going on to try to develop plot and characters. This is simply, as we say in the profession, ass backwards. Without some grounding in human reality, you are apt to be left only with another apprentice exercise, which is what this uncomfortably resembles. (SL, 19-20, min kursivering)

– kritikken bliver dog efterfølgende blødt op: »if only for its feeble good intentions, I am less annoyed with »Under the Rose« than with the earlier stuff. I think the characters are a little better, no longer just lying there on the slab but beginning at least to twitch some and blink their eyes open« (SL, 21). Endnu en gang understreger Pynchon vigtigheden af 'levende' karakterer og en god historie på bekostning af den abstrakte tilgang til litteraturen, der ofte forbindes med postmodernismen og ikke mindst med Pynchons tre første romaner. Det er ikke på grund af sine realistiske personskildringer, at Pynchon er blevet en central skikkelse i amerikansk efterkrigslitteratur: det er på grund af egenskaber som encyklopædisk informationstæthed, historisk intelligens og formelle innovationer. Mendelsons skudsmål på bagsiden af den amerikanske paperback-udgave af

³⁵⁸ I sit berømte foredrag fra 1959, »The Two Cultures«, kritiserede C. P. Snow de to kulturer (videnskaben og litteraturen) for at være uinteresserede i hinanden og for ikke at ane, hvad der foregik i den anden lejr. Snow havde selvfølgelig fat i noget væsentligt, men hans specifikke eksempel på litteraternes uvidenhed om videnskabelige forhold forekommer i dag ufrivilligt komisk. Snow fortæller, hvordan han indimellem lige skulle teste sine litterære venner: »A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of the traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity of the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative« (Snow 1993, 14). Året efter udgav Pynchon novellen »Entropy«, der i dag bl.a. er inkluderet i Nortons dagsordensættende antologi over amerikansk litteratur, og siden har entropi-begrebet spillet en vigtig rolle i mange vigtige litterære værker, lige fra Pynchons *The Crying of Lot 49*, Philip K. Dicks *Do Androids Dream of Electric Sheep?* og William Gaddis' *JR*, over Solvej Balles *Ifølge loven*, til tegneserierne (!) *Signal to Noise* og ikke mindst *Superman vs. Doomsday*, hvor Supermans banemand, den skræmmende superskurk Doomsday, i sidste ende bliver besejret af – entropi!! Entropien er simpelt hen blevet en del af poplærkulturen, og i dag er det således vanskeligt at finde en litteraturforsker – eller for den sags skyld en tegneserienørd – med respekt for sig selv, der ikke kan recitere den anden termodynamiske lov i søvne.

Gravity's Rainbow giver et fortættet billede af årsagerne til Pynchons kanonisering: »An immense synthesis of modern literature and modern science – it is equally adept with Rilke and organic chemistry – and it interprets beautifully both modern history and the process of historical thought«.

Pynchon er naturligvis bevidst om de primære årsager til sin kanonisering, og det er derfor slående, i hvor høj grad han søger at arbejde *uden om* disse årsager i sit forord. Jeg tror roligt, man kan sige, at ikke én eneste af de mange monografier om Pynchon tager afsæt i hans levende personskildringer, og alligevel er det dem, han vælger at betone vigtigheden af i forordet til *Slow Learner*. Selv den sidste novelle i samlingen, »The Secret Integration«, som han atypisk tillader sig at være ganske tilfreds med, får et par knubbede ord med på vejen. Pynchon skriver i forordet, at novellen er et af hans få forsøg ud i det selvbiografiske stof: »this is a hometown story, one of the few times I tried to write directly out of the landscape and experiences I grew up with« (SL, 22). For at tilsløre historiens selvbiografiske oprindelse flyttede han handlingen fra barndommens Long Island til the Berkshires, og denne transplantation leder Pynchon til forordets længste – og oftest citerede – refleksion over litteraturens forhold til det humane, til livet:

Why I adopted such a strategy of transfer is no longer clear to me. Displacing my personal experience off into other environments went back at least as far as »The Small Rain.« Part of this was an unkind impatience with fiction I felt then to be »too autobiographical.« Somewhere I had come up with the notion that one's personal life had nothing to do with fiction, when the truth, as everyone knows, is nearly the direct opposite. Moreover, contrary evidence was all around me, though I chose to ignore it, for in fact the fiction both published and unpublished that moved and pleased me then as now was precisely that which had been made luminous, undeniably authentic by having been found and taken up, always at a cost, from deeper, more shared levels of the life we all really live. I hate to think that I didn't, however defectively, understand this. Maybe the rent was just too high. In any case, stupid kid, I preferred fancy footwork instead. (SL, 23)

Det er noget af et markant æstetisk selvopgør, Pynchon knæsætter i sit forord. Selv om hans selv-kritiske kommentarer i udgangspunktet er rettet mod hans tidlige noveller, er der ingen tvivl om, at de også implicit peger på de tre romaner, der i 1984 havde givet Pynchon et ry som en brilliant, men også en abstrakt, systemfikseret og kold forfatter.³⁵⁹ Pynchon omtaler som nævnt ikke V. og

³⁵⁹ Richard Lockes lange anmeldelse af *Gravity's Rainbow* i *New York Times Book Review* er ganske symptomatisk for denne tendens. Lockes anmeldelse er egentlig ganske indsigtfuld og kommer vidt omkring i romanens arkitektur, men slutter så med følgende velformulerede, og ikke så lidt tvetydige dom over Pynchon: »His novel is [...] a work of paranoid genius, a magnificent necropolis that will take its place amidst the grand detritus of our culture. Its teetering structure is greater by far than the many surrounding literary shacks and hovels. But we must look to other writers for food and warmth« (Locke, 1973). En nekropolis, uden mad og varme – vel ikke det sted, man har mest lyst til at opholde sig i længere tid...

Gravity's Rainbow direkte i forordet, men *The Crying of Lot 49* får følgende ord med på vejen: »The next story I wrote was »The Crying of Lot 49,« which was marketed as a »novel,« and in which I seem to have forgotten most of what I thought I'd learned up till then« (SL, 24).³⁶⁰ Denne henkastede bemærkning har givet anledning til meget hovedbrud i Pynchon-receptionen, der næst efter *Gravity's Rainbow* har koncentreret sig mest om netop dette »masterpiece in miniature«.³⁶¹ På grund af sit beskedne omfang rummer *The Crying of Lot 49* naturligvis ikke så megen menneskelighed som *V.* eller *Gravity's Rainbow* (alene af den grund, at den ikke rummer så mange romanpersoner), og det må også konstateres, at den skrifttematiske åre, der ligger latent i Pynchons andre værker (og som jo anskues som et typisk postmoderne træk), kommer tydeligt til udtryk i denne korte roman. Alligevel kan det undre, at Pynchon i sit forord vælger at kaste vrang på netop den roman, der udgør mange studerendes³⁶² og »menige« læseres første møde med hans værker, og den efterfølgende analyse af *The Crying of Lot 49* vil forhåbentlig demonstrere, at Pynchons selvkritik er urimeligt hård.

I Pynchons gentagne overvejelser over litteraturens forankring i det humane, i »levende« karakterer, er det ikke svært at spore ansatserne til den kritik af postmodernismen, der siden er blevet fuldt udfoldet af bl.a. David Foster Wallace og Jonathan Franzen. I »Perchance to Dream« agiterer Franzen jo netop også for en afstandtagen til det abstrakte og det systemfikserede og for en tilbagevenden til »klassiske« litterære dyder som realistiske personskildringer og gode historier. De indsigter, Wallace og Franzen fremstiller som deres egne, hårdttilkæmpede erkendelser om postmodernismens hulhed og umenneskelighed, formuleredes altså allerede af Pynchon i 1984, og deres æstetiske opgør er således i bedste fald en smule bedaget, en smule uoriginalt. Pynchons to efterfølgende romaner, *Vineland* og *Mason & Dixon*, repræsenterer i bund og grund et forsøg på at indfri de ideer, forfatteren fremsætter i sit forord, og man må vitterlig også konstatere, at romanpersonerne i disse værker træder mere i forgrunden end i Pynchons tre første romaner.³⁶³ Hvor Benny Profane, Oedipa Maas og Tyrone Slothrop (hovedpersonerne i hhv. *V.*, *The Crying of Lot 49*

³⁶⁰ Man vil bemærke, at Pynchon selv omtaler *The Crying of Lot 49* som en novelle, eller en »historie«, men jeg vil ikke desto mindre følge Pynchon-receptionens snarere end Pynchons egen praksis og betragte bogen som en roman (på linje med andre korte romaner som *Heart of Darkness*, *The Great Gatsby* og *Miss Lonelyhearts*).

³⁶¹ Udtrykket er Rick Moody's.

³⁶² Hvor mange danske litteraturstuderende stifter bekendtskab med den litterære postmodernisme gennem Paul Austers *The New York Trilogy*, så har amerikanske 'Postmodernism 101'-forløb som oftest taget afsæt i *The Crying of Lot 49*. Paul Auster har aldrig nydt en særlig høj status i sit hjemland, hvor han mest af alt betragtes som en epigon af de postmoderne patriarker, og hans europæiske status som en central postmoderne forfatter har endnu ikke rigtig slået igennem på amerikanske universiteter. Der har man i stedet læst *The Crying of Lot 49*, der dog så småt er ved at blive afløst af Don DeLillos *White Noise* som en undervisningsvenlig introduktion til postmodernismen (se bl.a. Raymond Mazurek 1990 og Cornel Bonca 1996 for overvejelser over, hvad man kan kalde den postmoderne undervisningskanon).

³⁶³ *Vineland* tager – som de senere postironiske romaner – afsæt i en dysfunktionel familie, og *Mason & Dixon* skildrer det langvarige venskab mellem de to historiske titelpersoner. Da de første rygter om en kommende stor roman om Mason og Dixon begyndte at cirkulere tilbage i 70'erne, var romanens arbejdstitel *The Mason-Dixon Line*, og den satte således – som *Gravity's Rainbow* – fokus på en abstrakt struktur. Den endelige titel flytter fokus over på menneskene bag linjen.

og *Gravity's Rainbow*) indimellem fremstår som små tandhjul i plottets enorme maskine, så hævder romanpersonerne i *Vineland* og *Mason & Dixon* sig på bekostning af de systemer og strukturer, der spillede så stor en rolle i Pynchons tre første romaner. I *Vineland*, og måske især i *Mason & Dixon*, er det hovedpersonernes liv, der dikterer romanens struktur og ikke omvendt,³⁶⁴ og begge bøger synes at være bevidste forsøg på at indfri Pynchons tese fra forordet til *Slow Learner* om, at fiktionen bør tage afsæt i det menneskelige snarere end det abstrakte.³⁶⁵

Men har postironikerne så ret i deres kritik af de postmoderne patriarker? Er postmodernismen i virkeligheden en i bund og grund umenneskelig æstetisk retning; en blindgyde, som postironikerne barmhjertigt leder litteraturen ud af igen? Pynchons egen kritik af sin tidlige produktion synes at antyde så meget. Forordet til *Slow Learner* burde være *gefundenes Fressen* for postironikerne i deres forsøg på at erklære postmodernismen for død og begravet, og det siger måske lidt om, hvor overfladisk forfattere som Wallace og Franzen egentlig læser deres litterære arvefjender, at de ikke har grebet fat i den selvkritik, Pynchon så skånselsløst udsætter sig selv for.³⁶⁶

Det er selvfølgelig umuligt at afgøre, hvorfra Pynchon har fået inspirationen til sit æstetiske selvopgør. Man må ganske vist konstatere, at novellerne i *Slow Learner* i vid udstrækning er præget af ungdommelige unoder, og at en novelle som »Entropy« virker mere som demonstrationen af en abstrakt tese end som en egentlig skildring af menneskelige interaktioner, og det skal således retfærdigvis siges, at store dele af selvkritikken i forordet er berettiget. Imidlertid undrer det stadig, at Pynchon vælger at sidestille *The Crying of Lot 49* med sine litterære ungdomssynder og i øvrigt retter hoveddelen af sin kritik mod de aspekter af forfatterskabet, der er de primære årsager til hans kanonisering som postmodernismens centrale figur. De begynderfejl, han fremhæver i forordet, minder i høj grad om de karakteristika, tilhængerne af postmodernismen udpeger som postmodernismens æstetiske rygrad,³⁶⁷ men de minder samtidig også om de anklager, postmodernismens mere konservativt indstillede modstandere – fra Terry Eagleton og frem til Jonathan Franzen og James Wood – retter mod postmodernismen: fraværet af humanisme og af enhver sober reali-

³⁶⁴ I tilfældet *Mason & Dixon* hænger dette selvfølgelig delvist sammen med, at romanen tager afsæt i et par historiske personer, hvis livsforløb udgør den ramme, Pynchons fantasi nødvendigvis må udfolde sig inden for.

³⁶⁵ I november 2006, efter størstedelen af dette kapitel blev skrevet, udkom den vældige *Against the Day*, som der desværre ikke har været tid til at inkorporere i afhandlingen på lige fod med Pynchons øvrige værker.

³⁶⁶ I et interview i forbindelse med udgivelsen af *Infinite Jest* – og før samtlige anmeldelser sammenlignede Wallace med Pynchon, og han på mere kategorisk facon tog afstand fra »the P-guy« og dennes samlede produktion – udtalte Wallace følgende om Pynchon: »Pynchon's another one whom I regard as really kind of old-fashioned. I like early Pynchon. I like *The Crying of Lot 49*. I like *Gravity's Rainbow*. But the Pynchon of *Slow Learner* and *Vineland*, which I don't like very much, seems to be making the same tired jokes« (i et interview med David Wiley). Det er øjensynligt undsluppet Wallaces opmærksomhed, at *Slow Learner* er et genoptryk af gamle noveller, og hvis man tager Wallaces ubestridte intelligens i betragtning, kan det vist kun signalere, at han ikke har læst novellesamlingen. Der havde han ellers kunnet hente støtte for sine argumenter, men som Franzen efter ham forsømmer han muligheden for at indforskrive den postmoderne arvefjende i opgøret med postmodernismen.

³⁶⁷ ...eller, vil kritikerne af postmodernismen hævde, manglen på samme...

stisk impuls. Forordet giver – sammen med Pynchons senere romaner og ikke mindst sammen med postironikernes enslydende kritik af postmodernismen – anledning til at genlæse Pynchons tidlige romaner. Disse romaner er ikke bare hjørnesten i Pynchons forfatterskab, men i postmodernismen som sådan, og en grundig analyse af disse centrale tekster vil kunne vise, om der er hold i kritikken, eller om kritikpunkterne snarere hidrører fra receptionens fortegnede billede af postmodernismen.

Som den opmærksomme læser nok vil have opfanget, er jeg af den overbevisning, at postironikernes (og Pynchons egen) kritik af Pynchon og postmodernismen i vid udstrækning er reduktiv, for ikke at sige direkte forfejlet. Pynchons tidlige værker – og postmodernismen som sådan – er usædvanligt rige på den humanisme, den patos, den empati, den uforfalskede sentimentalitet, den længsel efter stabilitet og vished, og den realistiske impuls, der er uforenelig med det gængse billede af postmodernismen. De er ganske vist også rige på abstrakte overvejelser, på ironi, på inhumane systemer, på uafgørlighed og på tekstuel selvreferentialitet, men en fokus på disse »klassiske« postmoderne dyder bør suppleres med en fokus på de elementer, der hidtil er blevet udgrænset i den teoretiske postmodernismekonstruktion. Den teoretiske konstruktion af postmodernismen – og i forlængelse heraf: det postironiske opgør med postmodernismen – har kun øje for en begrænset del af den indsats, de postmoderne værker står for, og for at råde bod på dette; for at supplere det vedtagne billede af postmodernismen med en fokus på dens hidtil underbelyste side, er det nødvendigt at søge tilbage til kilden: til selve den postmoderne litteratur, der i disse år er under heftig beskyldning fra mange kanter. I det følgende skal vi, som Pynchon gør i forordet til *Slow Learner*, se tilbage, for derpå atter at se frem, mod en revideret forståelse af postmodernismen.

Selv om Pynchon i løbet af sin 45-årige forfatterkarriere hidtil kun har skrevet 6 romaner, så udgør litteraturen om Pynchon et enormt kritisk korpus, der hvert år suppleres med nye mere eller mindre monstrøse lemmer. Pynchons romaner, og de talrige sekundære værker, de har akkumuleret i deres kølvand, er så komplekse og så mangfoldige, at man nødvendigvis må være selektiv i sin tilgang til det enorme Pynchon-landskab.³⁶⁸ En begrænsning af primærmaterialet er særligt påkrævet, når man – som undertegnede – lægger vægt på den grundige og tekstnære tekstanalyse.

Man kunne ganske vist sagtens inddrage alle Pynchons værker i en serie selektive punktlæsninger, der slår ned på enkelte steder i romanerne, og en sådan fremgangsmåde ville have den

³⁶⁸ Som Jørgen Egebak skriver i sin analyse af *The Crying of Lot 49*: »Jeg er nødt til at vælge noget af alt dette ud« (Egebak 2003, 87). Egebaks tørre konstatering giver et komprimeret signalement af vilkårene for de fleste romananalyser, og hans ærlige indrømmelse af dette forhold er sympatisk, men det ændrer dog ikke ved det faktum, at hans forsøg på at karakterisere Pynchons roman i en tidsskriftartikel på 13 sider udgør en betragtelig kompleksitetsreduktion.

fordel, at man uden større problemer kunne få de analyserede værker til at sige, hvad man ville.³⁶⁹ Jeg er imidlertid af den opfattelse, at den nødvendige grove selektion ikke bør finde sted i selve tekstanalyserne, men på et tidligere tidspunkt: i udvælgelsen af de værker, der skal analyseres. Jo mere grundig og inklusiv en tekstanalyse er, jo mere loyal vil den som regel være over for den analyserede tekst.³⁷⁰ Det reduktive billede af den postmodernistiske litteratur, fortolkningskanonen tegner, skyldes for en stor dels vedkommende en selektiv tilgang til det tekstanalytiske arbejde; en tilgang, der har udgrænset elementer af de analyserede værker, der ikke lige passede ind i postmodernismekonstruktionen.

I det følgende vil jeg således prøve at komme godt omkring i én enkelt af Pynchons romaner, snarere end at komme halvgodt omkring i hele forfatterskabet. Jeg udvælger én roman ud fra den betragtning, at de fleste postmoderne romaner rummer mange af de samme elementer, og at jeg ved at indpasse de divergerende elementer i denne ene roman i et nogenlunde konsistent fortolkningsskema samtidig kan sige noget om postmodernismens mangfoldige natur som sådan. Den analyserede roman kommer altså til at fungere som en slags *mise-en-abyme* på postmodernismen.

Det er selvfølgelig muligt at problematisere afhandlingens ambition om at portrættere postmodernismen gennem analysen af én roman, og selv om man godtager denne præmis for afhandlingens opbygning, kommer man ikke uden om, at fremgangsmåden lægger en enorm bevisbyrde på skuldrene af et enkelt værk og en enkelt romananalyse. Dertil vil jeg fremføre, at romanen naturligvis ikke kommer til at stå alene i manegen. For at give min analyse en mere generel relevans, og for at understøtte min påstand om, at dette ene værk er repræsentativt for postmodernismen som sådan, er det nødvendigt at inddrage eksempler fra et bredt spektrum af den postmoderne litteratur. Jeg vil følgelig inddrage et rigt eksempelmateriale for at underbygge min tese, men jeg vil gøre det på en måde, der så vidt muligt fastholder fokus på analyserede værk og respekterer dets integritet.

Det naturlige – ja nærmest det *automatiske* – valg, når man skal plukke en af Pynchons romaner ud til nærmere undersøgelse, er *Gravity's Rainbow*, der både bogstaveligt og i overført betydning står i centrum af forfatterskabet. Romanen viderefører sporene fra *V.* og *The Crying of Lot 49* og peger samtidig frem mod *Vineland*, *Mason & Dixon* og *Against the Day*, og den fremstår som det naturlige apekt i Pynchons forfatterskab såvel som i postmodernismen. *Gravity's Rainbow* har da også gan-

³⁶⁹ En sådan tilgang til tekstanalysen praktiseres som vist af f.eks. Linda Hutcheon, hvis små analyser af udvalgte tekststeder er vedkommende og skarpe, men indimellem næsten også *for* skarpe. De udtrykker lidt for præcist, lidt for restløst, hvad Hutcheon gerne vil have dem til at udtrykke, hvilket uden tvivl er en konsekvens af hendes selektive, instrumentelle tilgang til det analytiske arbejde.

³⁷⁰ Som diskuteret i indledningen mener jeg ikke, at kvantitet *nødvendigt* er lig med kvalitet i tekstanalysen, men jeg vil hævde, at jo mere omfattende og tilbundsgående en tekstanalyse er, og jo flere divergerende elementer, den kan indpasse i en fortolkningsmodel, jo bedre et billede vil den som regel give af det analyserede værk.

ske forudsigeligt – og ganske fortjent – suget mere kritisk opmærksomhed til sig end Pynchons øvrige romaner, og den har i dag status som det mest gennemkommenterede værk i efterkrigstidens amerikanske litteratur.³⁷¹ I denne afhandling har jeg imidlertid til sinds at bryde denne automatik og i stedet koncentrere mig om et andet af Pynchons værker. Dette sker ikke ud fra en betragtning om, at *Gravity's Rainbow* i virkeligheden ikke er så central i forfatterskabet, som det ellers hævdes: Romanen er uden tvivl Pynchons hovedværk, og jeg vil uden blusel erklære mig enig med Tony Tanner, når han hævder, at *Gravity's Rainbow* er »the most important literary text since *Ulysses*« (Tanner 1982, 75).³⁷²

I den postmoderne kanon indtager *Gravity's Rainbow* således uden tvivl hæderspladsen, men samtidig er den paradoksalt nok et atypisk eksempel på en postmoderne roman. I lighed med tidligere litteraturhistoriske anormaliteter som f.eks. *Don Quixote* og *Moby-Dick*, så transcenderer *Gravity's Rainbow* den tid, den er skrevet i, samtidig med at den på encyklopædisk vis indkredser den. Når denne kulmination på postmodernismen skal indplaceres i en litteraturhistorisk kontekst, så anvender kritikerne derfor gerne et bredere historisk perspektiv end normalt. Ganske vist indplaceres romanen ofte slet og ret i (centrum af) postmodernismen, men lige så ofte sættes der nogle anderledes langsigtede kontekstualiseringer i spil. Vi har set, hvorledes Mendelson indplacerer *Gravity's Rainbow* i en hypereksklusiv 500-årig litterær tradition – den encyklopædiske fortælling – og et lignende perspektiv finder vi hos Tony Tanner, der dog ikke føler det påkrævet at identificere (eller opfinde) en ny genre. Med afsæt i en læsning af *Gravity's Rainbow* konkluderer Tanner slet og ret om Pynchon at: »he is a key contemporary figure in the great tradition of those who extend the possibilities of fiction-making in arresting and enriching ways – not in this or that 'Great Tradition', but in the great tradition of the novel itself« (Tanner 1982, 91).

Gravity's Rainbow er således andet og mere end blot postmoderne, og det giver altså god mening at rette blikket mod andre dele af Pynchons produktion. Pynchons debutroman *V*. kunne være et muligt valg. Af de tre første romaner er det *V*. der har tiltrukket sig mindst kritisk opmærksomhed, og romanen kunne absolut fortjene noget af det rampelys, der ellers er tilfaldet *Gravity's Rainbow*. *V*. er imidlertid også et så tidligt eksempel på en postmoderne roman, at den lige så vel

³⁷¹ Der findes f.eks. ikke blot ét, men to værker, der linje for linje annoterer romanen på samme måde som Gifford og Seidmans *Ulysses Annotated* (se Fowler 1980 og Weisenburger 1988/2006), foruden selvfølgelig en stribe monografier og et hav af tidsskriftskapitler om romanen.

³⁷² *Gravity's Rainbow* var interessant nok ikke at finde på den liste over det 20. århundredes 100 vigtigste romaner, som The Modern Library offentliggjorde i forbindelse med årtusindskiftet. Onde tunger hævdede at fraværet skyldtes, at The Modern Library ikke har rettighederne til Pynchons værker, og lidt mere afbalancerede røster pegede på, at forlagets dommerpanel var konservativt indstillede og ikke gerne pegede på eksperimenterende litteratur fra anden halvdel af det 20. århundrede. *Gravity's Rainbow* har i det hele taget altid formået at placere sig i centrum af sådanne kontroverser. Da et enigt litterært dommerpanel pegede på *Gravity's Rainbow* som en oplagt vinder af årets Pulitzerpris i 1974, blev panelet underkendt af den overordnede Pulitzer-komite, der fandt romanen obskøn og ulæselig. Det litterære panel nægtede at pege på andre kandidater, og der blev således ikke uddelt nogen Pulitzer-pris dét år.

kan betragtes som en senmodernistisk roman,³⁷³ eller måske en proto-postmodernistisk roman, og selv om den uden tvivl rummer en stor mængde postmodernistiske træk, er der ikke udbredt konsensus om at henregne den til postmodernismen som sådan.

Denne indledende frasortering efterlader *The Crying of Lot 49*, men der er til gengæld også mange gode grunde til at analysere netop dette værk. På trods af sin beskedne længde, og på trods af Pynchons egen afstandtagen til værket, er det forfatterskabets næstmest kanoniserede roman. Hvis *Gravity's Rainbow* er postmodernismens *Ulysses*, så er *The Crying of Lot 49* dens *Heart of Darkness* eller dens *The Great Gatsby*, og den korte roman har i løbet af de godt 40 år siden publikationen affødt et imponerende korpus af interessante og vildt divergerende fortolkninger.

I forlængelse af min kritik af strategisk selektive litteraturanalyser forekommer Pynchons anden roman desuden at være et oplagt valg: Romanens begrænsede omfang (183 sider i den amerikanske førsteudgave, 127 sider i den nuværende engelske paperback) gør det ganske simpelt muligt at gå mere grundigt til værks med analysen end f.eks. *Gravity's Rainbows* 760 sider ville tillade. En analyse af *Gravity's Rainbow* eller *V.* skulle nødvendigvis – inden for de rammer, der sættes af denne afhandling – være mere selektiv end en analyse af den korte roman, der er klemmt ind mellem dem, og der ville således blive flere elementer af disse værker, man måtte forbigå i tavshed. Kravet om omhyggelig og inklusiv fortolkning stilles desuden, som vi skal se i analysen, af romanen selv: *The Crying of Lot 49* problematiserer simpelt hen i selve sin opbygning de selektive analysemetoder, der udgrænser eller slet og ret overser elementer, som ikke passer ind i en på forhånd defineret dagsorden.

The Crying of Lot 49 har endvidere den store fordel, at den utvetydigt kan henregnes til postmodernismen. Hvor *V.* befinder sig på tærsklen til det postmoderne, og hvor *Gravity's Rainbow* er andet og mere end en postmoderne roman, så synes *The Crying of Lot 49* på mange måder at være indbegrebet af postmoderne litteratur. I sine åbenlyse skrifttematiske overvejelser er den mere indadvendt end Pynchons øvrige værker, og i modsætning til de historiske romaner *V.* og *Gravity's Rainbow*, der henlægger store dele af handlingen til hhv. første halvdel af det 20. århundrede og 2. Verdenskrig i et forsøg på at kortlægge og analysere samtidens historiske og ideologiske rødder, så tager *The Crying of Lot 49* sit afsæt i postmodernitetens historieløse, overfladiske mediesamfund. Romanen er altså ikke blot postmodernistisk i formel forstand: den *handler* også om postmoderniteten, og denne dobbelte forankring i det postmoderne har – i kombination med den bekvemme

³⁷³ Richard Poirier understreger *V.*s slægtskab med modernister som Faulkner og Joyce, og Brian McHale henregner den slet og ret til »the modernist canon« (McHale 1992, 47). Jeg vil dog hævde, at det giver bedre mening at betragte romanen som et »tærskel-værk«, på linje med f.eks. Nathanael Wests *Miss Lonelyhearts*, Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds*, John Hawkes *The Cannibal* og William Gaddis' massive *The Recognitions*. Ingen af værkerne er rigtig modernistiske, men de er heller ikke rigtig postmodernistiske. De kigger både bagud og fremad, og de er med til at afslutte én litterær periode, samtidig med at de bidrager til at indvarsle en anden. Disse tærskel-værker er på mange måder et meget interessant litterært fænomen, som kunne fortjene nærmere studier i al deres uhåndgribelighed.

længde – gjort den til fast inventar på de amerikanske universiteters læselister.³⁷⁴ Også herhjemme blev jeg som vårgrøn studerende for mange år siden introduceret til *The Crying of Lot 49* som en ironisk, selvrefleksiv sondering af postmodernitetens to-dimensionelle landskab af simulakrer, som en pastiche på detektivgenren og på modernismens epistemologiske projekt, og som en af-søgning af grænserne for den menneskelige erkendelse.³⁷⁵ Disse ærke-postmodernistiske træk (ærke- i forhold til den kanoniserede postmodernismekonstruktion) er da utvivlsomt også vigtige elementer i Pynchons anden roman, og en entydig fokus på dem tegner et billede af en bog – og en forfatter – der er mere interesseret i Ordene end Tingene, for nu at parafrasere en anden vigtig bog, der også udkom i 1966. *The Crying of Lot 49* er den letteste af Pynchons romaner at angribe for de unoder, man traditionelt angriber postmodernismen for, og en overfladisk læsning af romanen vil uden tvivl bære ved til det bål, postironikerne prøver at antænde. Man skal imidlertid ikke genlæse romanen mange gange før der aftegner sig svimlende dybdeperspektiver, der gør både postironikernes angreb på postmodernismen og Pynchons egen kritik af romanen til skamme. I det følgende skal vi bevæge os ind i postmodernitetens og postmodernismens landskab, i *The Crying of Lot 49*, og opspore nogle af de landmærker, der er groet til af fire årtiers reception. Analysen vil desuden blive suppleret med talrige afstikkere til andre postmoderne værker, samt til mange af de forskellige teoretiske tilgange til det postmoderne, som det er et af afhandlingens hovedmål at kortlægge, korrigere og supplere. Målet for analysen er at tegne et overordnet portræt af en litterær periode gennem en tekstnær og omfattende analyse af én enkelt roman, men for at underbygge portrættet lidt finder jeg det som sagt nødvendigt at substantiere mine generaliseringer ved løbende at inddrage andre eksempler fra det postmoderne felt. *The Crying of Lot 49* er således moderplaneten i den følgende genlæsning af postmodernismen, men rundt om moderplaneten svæver talrige rumskibe, satellitter, asteroider og rumaffald, der også vil blive inddraget for at demonstrere, at Pynchon og hans roman er repræsentative for et større litterært felt.

4.2. *The Crying of Lot 49*

Det er næsten for godt til at være sandt: *The Crying of Lot 49* er en roman, der af mange kritikere betragtes som selve indbegrebet af postmoderne uvished,³⁷⁶ og i hvilken upålidelige informationer,

³⁷⁴ Som nævnt er den i USA ved at få følgeskab af Don DeLillos *White Noise*, og herhjemme har den aldrig for alvor kunnet konkurrere med Paul Austers *The New York Trilogy* (og især det første bind i trilogien, *City of Glass*). Disse værker har ligeledes en både formel og tematisk forankring i det postmoderne, og de kunne lige så vel som *The Crying of Lot 49* have dannet udgangspunkt for denne afhandlings tekstanalytisk funderede revision af postmodernismekonstruktionen.

³⁷⁵ Og dette billede af romanen er stadig det fremherskende i hjemlig sammenhæng. Se bl.a. Jørgen Egebaks analyse i *K & K* 95 (2003) og Rasmus Kjærgaard Rasmussens artikel i *Kritik* 160 (2002).

³⁷⁶ Jf. f.eks. Thomas Schaub's indledende ord til sin analyse af romanen: »Nowhere in recent fiction do we find a better example of finely wrought ambiguity than in Pynchon's second novel, *The Crying of Lot 49*« (Schaub 1981, 21), eller J. Kerry Grants konkluderende påstand i forordet til sin *Companion* til romanen: »In *The Crying of Lot 49*, Pynchon exposes

uforenelige historiske kilder, apokryfe værker og tekstuelle variationer spiller en afgørende rolle, så det er derfor næsten lidt for passende, at man i allerførste linje af kolofonen på den seneste amerikanske paperbackudgave kan læse følgende oplysning: »A hardcover edition of this book was published in 1965 by J.B. Lippincott Company.«³⁷⁷ Man er efterhånden temmelig vant til sjskefejl i tilrettelæggelsen af bøger, og man må ofte tage sig til hovedet, når man støder på endnu en meningsforstyrrende bommert i selve brødteksten af det værk, man sidder med. Selv i nutidens forjagede bogbranche plejer man imidlertid at kunne sætte sin lid til kolofonen. Kolofonen er en af præcisionens sidste højborge, og man kan være sikker på, at der er læst grundigere korrektur på denne informationsmættede side end på alle bogens øvrige sider, alene af den grund at kolofonen med sine copyright-oplysninger så at sige er værkets juridiske fundament. Der er da heller ingen irriterende stavfejl i kolofonen af *The Crying of Lot 49*, og den ovenfor citerede information synes utvetydig og autoritativ i sin skråsikre, konstaterende tone. Det eneste problem med den vigtige information er sådan set, at den er himmelråbende forkert. *The Crying of Lot 49* blev nemlig først udgivet d. 27. april 1966, og den uvildige læser af den nye amerikanske paperback bliver således i sit forsøg på at søge tilbage til romanens tekstuelle og historiske udgangspunkt – førsteudgaven – ført på gale veje, til en apokryf udgave af romanen fra 1965.

Det er stadig let at se, hvordan denne alvorlige fejl i kolofonen er opstået: Inden romanen blev udgivet i bogform af J.B. Lippincott i foråret 1966 havde Pynchon fået udgivet to uddrag af den i hhv. *Esquire Magazine* og *Cavalier*.³⁷⁸ Uddraget i *Esquire*, »The World (This One), the Flesh (Mrs. Oedipa Maas), and the Testament of Pierce Inverarity«, blev publiceret i december-nummeret i 1965, og copyright-informationen i førsteudgaven ser derfor således ud: »Copyright © 1966, 1965 by Thomas Pynchon«. Når uddrag af romanen tidligere har været publiceret, er det almindelig praksis at angive året for uddragenes publikation sammen med året for førsteudgavens publikation,³⁷⁹ men denne praksis er øjensynligt gået redaktøren af den nye paperback-udgave over hovedet. Fejlen i Perennials Modern Classics-udgave af romanen er graverende, men den er endnu ikke uoprettelig. Det er imidlertid ikke svært at forestille sig, at redaktørerne af næste udgave af romanen tager afsæt i informationerne i denne udgave (den eneste aktuelle amerikanske

the radical uncertainties that underlie our attempts to discern meaning in the signs that come crowding in on us every minute of our lives« (Grant 1994, s. xvi).

³⁷⁷ *The Crying of Lot 49*, i kolofonen af Harper Perennial Modern Classics-udgaven fra 2006.

³⁷⁸ Alt sammen angiveligt blot for at tjene lidt ekstra penge på udgivelsen. Flere mere eller mindre troværdige kilder peger på, at Pynchon under arbejdet med den vældige *Gravity's Rainbow* kom i pengebekneb, og at han derfor så sig nødsaget til at grifle en hurtig roman ned. Resultatet: *The Crying of Lot 49*, som Pynchon selv i breve til sin agent Candida Donadio betegnede som en »potboiler« [et venstrehåndsarbejde som man kun har lavet for at tjene penge – TRA], og som han altså siden tog afstand fra i forordet til *Slow Learner*. Se desuden Gussow 1998, Siegel 1977 og Howard 2005 for flere eksempler på Pynchons åbenlyse utilfredshed med romanen.

³⁷⁹ Således har f.eks. Joseph Hellers *Catch-22* fra 1961 pga. et lignende tidligt uddrag copyright i både 1955 og 1961, ligesom Don DeLillos *White Noise* fra 1985 har copyright i både 1984 og 1985.

udgave), og så fremdeles, indtil fejlen om 100 år er blevet viderekolporteret i så mange udgaver af romanen, at den er blevet transformeret til et faktum. Fejlbehæftede historiske informations gradvise transformation til historiske fakta spiller også en væsentlig rolle i *The Crying of Lot 49*s plot, så kolofonens misinformation udgør på sin vis en passende indgang til romanen.

Den uvished, den fejlbehæftede kolofon introducerer i forhold til urteksten, øges kun, når man sammenligner den amerikanske udgave af romanen med den aktuelle engelske Vintage-paperback. Vintage-paperbacken er et fotografisk genoptryk af den engelske Picador-paperback, der første gang udkom i 1979. Det interessante i denne sammenhæng er, at Pynchon i Picador-udgaven foretog flere væsentlige rettelser i forhold til den amerikanske førsteudgave (og alle senere amerikanske udgaver): Først og fremmest slettede han flere hele sætninger, som han af en eller anden grund må have anset for at være unødvendige eller forstyrrende for helheden.³⁸⁰ Derudover er der mindst 70 mindre ændringer³⁸¹ i forhold til originaludgaven: ændrede verbalformer, manglende eller tilføjede eller ændrede ord, foruden selvfølgelig de ortografiske forskelle, der er mellem amerikansk og britisk engelsk.³⁸² Selv om der således er foretaget rettelser i den engelske paperback i forhold til de amerikanske udgaver, kan man desværre på ingen måde betragte den engelske udgave som den autoritative version af teksten. I tillæg til rettelserne er der nemlig blevet introduceret en række alvorlige og meningsforstyrrende fejl, der har fået lov at blive stående lige siden 1979,³⁸³ og for yderligere at komplicere billedet er Pynchons væsentlige rettelser (de slettede

³⁸⁰ De manglende sætninger optræder på følgende sider i hhv. den amerikanske originaludgave og den engelske paperback: 19/12, 122/84, 144/99 og 178/123.

³⁸¹ Det er mildest talt mange ændringer i så kort en roman. I forskningen er der dog ikke gjort noget ud af de betydelige – og de knap så betydelige – forskelle mellem de to versioner af teksten. David Seed nævner ganske vist i en fodnote i sin *The Postmodern Labyrinths of Thomas Pynchon*, at »There are significant textual differences between the Picador edition and the first British and American editions« (Seed 1988, 252, note 9), men han dokumenterer ikke sin påstand og gør for øvrigt ikke mere ud af den. Til gengæld har Seed i en kort, men interessant, artikel i *Pynchon Notes* set på de revisioner, *The Crying of Lot 49* undergik fra uddragene i *Esquire* og *Cavalier* til førsteudgaven (Seed 1983). Seeds analyse viser, hvor omhyggeligt Pynchon arbejder, selv i de mindste detaljer, og revisionerne fra uddrag til førsteudgave, og fra førsteudgave til paperback, giver et fascinerende indblik i Pynchons kompositionsproces.

For en god ordens skyld følger her en omfattende, men sandsynligvis ikke udtømmende, liste over de sider, hvor den amerikanske førsteudgave adskiller sig fra den engelske paperback (jeg angiver kun sidetallene for den amerikanske udgave): 19, 21, 27, 29, 42, 51, 55, 60, 64, 72, 78, 82, 85, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 104, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 130, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 144, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 164, 167, 170, 172, 174, 177, 178, 179, 181, 182, 183.

³⁸² »Towards« i stedet for »toward«, »grey« i stedet for »gray«, »windscreen« i stedet for »windshield«, osv. Endnu en væsentlig forskel på de to udgaver er den rent typografiske: førsteudgaven har lige højremargen, mens den engelske paperback har løs bagkant. Det kan måske forekomme ubetydeligt, men da jeg i sin tid blev undervist i romanen spandt underviseren en indsigtfuld pointe over den løse bagkant i den engelske paperback, vi læste: han drog en analogi mellem denne løse bagkant og 60'ernes løse, utvungne og slangprægede litterære stil. Godt og originalt tænkt, men måske knap så holdbart set i lyset af tekstens oprindelige format.

³⁸³ »Kasher« erstattes af »basher« (29/18), et manglende »not« ændrer fuldstændig meningen i en vigtig passage om selvmord (113/78), og – måske mest graverende – i en af romanens oftest citerede passager, der skildrer Oedipas møde med en gammel, udslidt sømand, erstattes det betydningsladede »change« (der i denne sammenhæng henviser til det organiske livs irreversible bevægelse mod stigende entropi og i sidste ende døden) med det mindst lige så betydningsladede »chance« – et centralt ord for Pynchon, der ofte finder lige dele rædsel og håb i tilfældigheden (som Paul Auster

sætninger) ikke inkluderet i de amerikanske paperbackudgaver, der er blevet publiceret siden den engelske Picador-udgave.³⁸⁴

Allerede inden vi begynder på analysen af *The Crying of Lot 49*, er der således introduceret en betydelig mængde uvished. Selve det ontologiske fundament for vores analyse – teksten – lader sig ikke uden videre afgrænse til en stabil enhed, og ethvert udsagn om romanen må nødvendigvis frasige sig noget af den autoritet, som et stabilt analyseobjekt kunne bidrage til.³⁸⁵ Den fundamentale uvished understreges kun af, at romanen selv tematiserer de problemer, tekstuelle variationer medfører for den stakkels fortolker. Hovedpersonen Oedipa Maas har således mindst fire forskellige udgaver af skuespillet *The Courier's Tragedy* at forholde sig til i sin søgen efter stabilitet og visshed,³⁸⁶ og Oedipas fortolkningsproblemer udtrykker kun alt for godt de fortolkningsproblemer, læseren af *The Crying of Lot 49* må forholde sig til allerede inden han begynder sin analyse af selve teksten.³⁸⁷ Romanen synes i selve sit væsen, selve sit materiale, at være indbegrebet af den uvished, kritikere som McHale og Hutcheon anser for at være så væsentlig en del af postmodernismen, og forsøget på at fremlæse en modstand mod den gængse postmodernismekonstruktion i Pynchons roman må således allerede på forhånd siges at være afsporet. Men lad os vende os mod hovedsagen, mod selve teksten,³⁸⁸ og forsøge at komme tilbage på sporet igen.

Hvor Pynchons debutroman *V.* har to parallelle handlingsforløb, der væver sig ind og ud af hinanden i komplekse mønstre, og hvor *Gravity's Rainbow* med sine 760 sider, sine 400 navngivne romanpersoner, sine abrupte tids- og synsvinkelskift og sin omhyggeligt konstruerede formløshed

lyrisk har betegnet som »the music of chance«), men altså også et ord, der ikke hører hjemme i denne meget vigtige passage i romanen (129/89).

³⁸⁴ Harper & Rows Perennial-udgave fra 1986 er et fotografisk genoptryk af førsteudgaven. I 1999 brød Harper teksten om til Perennial Classics-udgaven (den med den fejlbehæftede kolofon), som derpå blev genoptrykt i den aktuelle Harper Perennial Modern Classics-udgave (stadig med fejl i kolofonen), men tekstgrundlaget for denne ombrudte version er stadig førsteudgaven (inkl. dens fejl!), og den har således ikke inkluderet rettelserne fra Picador-udgaven.

³⁸⁵ Min egen analyse tager førsteudgaven af romanen som sit tekstgrundlag. Selv om Pynchon har indført væsentlige rettelser i Picador-udgaven, er den engelske paperback så fejlbehæftet, at den ikke bør udgøre udgangspunktet for en seriøs analyse. Endvidere er det uklart, hvor mange af de mindre rettelser i Picador-udgaven, der er Pynchons egne, og hvor mange der er den engelske redaktørs. I manglen på en tekstkritisk udgave af romanen vælger jeg at analysere den tekst, der forlod butikkerne i april 1966, og som siden er blevet genoptrykt i flere amerikanske paperbackudgaver.

³⁸⁶ Se *The Crying of Lot 49* s. 102, 151 og 153 for en diskussion af tekstlige variationer af *The Courier's Tragedy* (Pynchons parodi på et jakobeansk hævdrama). De mange forskellige variationer af dette fiktive skuespil medfører endnu flere problemer for læseren Oedipa Maas end de forskellige variationer af *The Crying of Lot 49* medfører for Pynchons læsere – mere om *The Courier's Tragedy* senere.

³⁸⁷ Og det er ikke bedre for læserne af den danske oversættelse af romanen. Den seneste udgave af *Katalognummer 49* udbydes formår således alene på bogomslaget at videregive ikke færre end FEM fejlagtige informationer om Pynchon og romanen; et uheldigt førstegangssindtryk, der ikke bliver meget bedre, når man læser Arne Herløv Petersens mildest talt problematiske oversættelse: »digital computer« oversættes f.eks. med det arkaiske »cifferregnemaskine«, og Pynchons akronym »W.A.S.T.E.« oversættes med »S.M.I.T.T.E.«, hvilket tillægger den mystiske organisation bag navnet nogle helt andre konnotationer.

³⁸⁸ Selv om »selve teksten« i tilfældet *The Crying of Lot 49* altså ikke er en uproblematisk kategori.

overvælder læserens forsøg på at skabe sig et overblik over romanens landskab, der er *The Crying of Lot 49* overordentlig stramt komponeret og fokuseret. Handlingsforløbet er lineært og fremadrettet, og fortælleperspektivet ligger gennem hele romanen tæt på hovedpersonen Oedipa Maas. Læseren får de samme informationer som Oedipa og deltager således mere eller mindre på lige fod med hende i hendes opklaringsarbejde.³⁸⁹

Historien er sådan set enkel nok. Oedipa Maas udpeges som eksekutor af Pierce Inveraritys testamente. Under arbejdet med at rede trådene ud i Pierces bo kommer Oedipa på sporet af den mystiske organisation Tristero, der i 800 år har fungeret som et lyssky alternativ til skiftende regerings postmonopoler, og hvis udløber W.A.S.T.E. øjensynligt stadigvæk er aktiv i 60'ernes USA. Som en anden detektiv sætter Oedipa sig for at efterforske sagen nærmere, og hun opdager hurtigt mere, end hun egentlig bryder sig om. Hvor Oedipa end vender og drejer sig, mødes hun pludselig af Tristeros symbol, et posthorn med dæmper, og de ildevarslende forbindelser prolifererer ubønhørligt i et stadigt voksende netværk omkring hende. I løbet af den korte roman afdækker Oedipa en gigantisk sammensværgelse, et svimlende netværk af forbindelser, der sætter ikke bare hendes egen tilværelse, men hele den Vestlige Verdens historie i et nyt lys. I det sidste kapitel af romanen tager Oedipa Maas til en auktion, hvor en frimærkesamling med illegitime Tristero-frimærker er sat til salg som katalognummer 49. En mystisk køber – øjensynligt en lyslevende repræsentant for Tristero – har meldt sin ankomst til auktionen, og i håbet om at få en endegyldig løsning på mysteriet dukker Oedipa op i auktionslokalet. Lige da gardinerne bliver trukket for, og auktionen skal til at begynde, stopper romanen simpelt hen og efterlader Oedipa (og ikke mindst læseren) på tærsklen til den endelige åbenbaring og romanens denouement.

Selv om plottet således er stramt fokuseret og lineært fremadskridende, opdager man dog hurtigt, at romanens øjensynlige enkelhed dækker over en rasende kompleksitet, der underligt nok synes at vokse for hver genlæsning. I sin beskrivelse af *The Crying of Lot 49* kontrasterer Robert Sklar Pynchons anden roman med debutromanen og skriver, at »V. is a complex novel that gets simpler with each rereading, *The Crying of Lot 49* is a simple novel that, reread, grows more complex« (Sklar, 90), og Tony Tanner sekundærer denne beskrivelse ved at konstatere, at »[it] is a strange book in that the more we learn the more mysterious everything becomes« (Tanner 1982,

³⁸⁹ Med et lån fra Ann Banfield beskriver Maurice Couturier *The Crying of Lot 49s* fortællemodus på følgende vis: »the whole novel is written in the form of 'represented thought'« (Couturier, 21). Det er i og for sig en ganske god beskrivelse af fortælleperspektivet, men den er ikke 100% præcis. Selv om langt størstedelen af romanen følger Oedipas repræsenterede tanker, så er der enkelte tilfælde, hvor perspektivet klart bevæger sig uden for Oedipa. Den neutrale repræsentation/genfortælling af Oedipas tanker og handlinger suppleres således indimellem af fortællerens egne vurderinger af Oedipas handlinger: »She left Kinneret, then, with no idea she was moving toward anything new« eller »Though her next move should have been to contact Randolph Dribble again...« (*The Crying of Lot 49*, 23, 100 – mine kursivering). I sådanne passager bevæger perspektivet sig for en kort stund uden for Oedipa og giver læseren en mérviden i forhold til hende.

56). Begivenhederne i romanen bevæger sig således ikke mod noget forklarende lys, men bliver – som Alices eventyr – »Curiouser and curiouser!«. ³⁹⁰ Oedipas og læserens færd ind i det paranoide grænseland, hvor mørke og truende skikkelser tårner sig op i kanten af synsfeltet, ledsages fra starten af en gysende tvetydighed. Teksten vibrerer til stadighed mellem forskellige fortolkningsmuligheder, og der sættes effektivt spørgsmålstejn ved Oedipas quest: Er Tristero en virkelig organisation, eller er den blot et produkt af Oedipas vrangforestillinger? Plot eller paranoia? Eller ligger sandheden et sted mellem disse uforenelige poler?

Romanens bevægelse mod kompleksitet er dog gradvis. Hvor læseren af *Gravity's Rainbow* fra første side sænkes ned i et kaotisk vildnis, ³⁹¹ begynder *The Crying of Lot 49* lige på og hårdt, uden de store omsvøb:

One summer afternoon Mrs Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary. Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But this did not work. (*The Crying of Lot 49*, 9-10)

I løbet af de første to sætninger er plottet skudt i gang, og hovedpersonen og hendes miljø på økonomisk vis præsenteret for læseren:

Først og fremmest sættes plottet i gang med oplysningen om, at Oedipa Maas er blevet udnævnt til eksekutor (eller eksekutrice) af finansfyrsten Pierce Inveraritys testamente. Det er denne opgave, der senere leder hende på sporet af den gådefulde organisation Tristero, og mysteriet bliver således initieret allerede fra romanens første linjer. Det samme gør Oedipas overordnede rolle som en, der *sorterer*. Pierce Inveraritys affærer er så komplekse, at Oedipa fra starten overvældes af informationer, og hendes eneste mulighed for at navigere i dette indviklede morads er at sortere i de informationer, hun modtager. Senere i romanen beskrives hun i en sammenligning med Maxwells Dæmon ³⁹² som en »sorting demon«, og på et metaniveau udstrækker denne beskrivelse af Oedipa sig også til læserens rolle i forhold til den komplicerede roman, så det er et overordentligt vigtigt tema, der slås an her.

³⁹⁰ Lewis Carroll: *Alice in Wonderland*, s. 14.

³⁹¹ Romanen åbner f.eks. midt i en drøm, og det går efterhånden op for læseren, at drømmens ophavsmand blot er en relativt ubetydelig biperson blandt romanens persongalleri på 400 karakterer. Hovedpersonen Slothrop introduceres først i fjerde kapitel og forsvinder for øvrigt igen tre fjerdedele inde i romanen.

³⁹² Mere om denne postulerede entitet fra termodynamikkens overdrev senere.

Ud over at skyde plottet i gang, rummer de indledende linjer også nogle vigtige informationer om Oedipa selv, og om det miljø, hun færdes i. Først og fremmest antydes det, at Oedipa Maas er en typisk 60'er-husmor. Hun er gift, og hun er netop kommet hjem fra dette nærmest arketypiske amerikanske fænomen, Tupperware-sammenkomsten. Der er skrevet hele bøger om denne særlige institution i amerikansk kultur, og det vil føre for vidt at komme omkring alle fænomenets implikationer. Vi kan dog konstatere, at Tupperware-sammenkomsterne udgjorde et vigtigt socialt forum for mange husmødre, der ellers gik ensomme omkring i hjemmene med en støvsuger på slæb, mens de ventede på, at børnene skulle komme hjem fra skole og manden hjem fra arbejde. Anledningen til sammenkomsterne var naturligvis de økonomiske transaktioner, som salget af plasticskålene konstituerede, og som sådan er Tupperware-fænomenet et godt eksempel på, hvordan forbrugersamfundet i 50'erne og 60'erne sneg sig ind i privatsfæren, i folks køkkener eller dagligstuer, og satte nogle rammer for socialt samvær. Samtidig er det dog værd at understrege, at selve den formelle organisation af Tupperware-fænomenet – husmødre der sælger nyttigt plastic til andre ligeværdige husmødre, snarere end officielt ansatte sælgere, der søger at pådutte deres kunder ubrugeligt ragelse – på sin vis placerer Tupperware-sammenkomsterne hinsides den officielle økonomi.³⁹³

Også Maurice Couturier har nogle interessante overvejelser omkring Tupperware-fænomenet. I forlængelse af sin overordnede fokus beskriver han fænomenet som en dybt artificiel konstruktion, der ikke udgør noget ægte samvær:

[P]eople like Oedipa devise all kinds of strategies to have a modicum of exchange with their fellow men; in most cases, unfortunately, these strategies succeed only in aggravating their frustrations and »disinheritance.« A Tupperware party is one of these strategies: it is not the airtight containers which are really for sale but a little share of conviviality. No medium is being used, except money, the medium par excellence. Money is what prevents genuine exchange between the guests at such parties; it pollutes everybody's speech.³⁹⁴ The hostess must resort to an extreme solution to make her guests relax and buy goods: she gets them drunk on kirsch. This is not a real party, therefore, but a simulacrum of a party. (Couturier, s. 13)

³⁹³ Det har også Frank Kermode peget på: »on these occasions goods are sold outside the normal commercial system« (Kermode 1978, 162). Selv om Tupperware-transaktionerne således foregår uden for det etablerede økonomiske system, ville det imidlertid være forkert at tilskrive dem nogen revolutionær betydning. De små økonomiske transaktioner, der finder sted under disse uformelle sammenkomster, udgør langt fra nogen modstand mod den officielle økonomi: de duplikerer den snarere, i miniaturskala.

³⁹⁴ Franskmanden og manden Couturier udtaler sig med så stor autoritet om, hvad der foregår ved disse sammenkomster, at man skulle tro, han havde bedrevet flere års feltarbejde blandt amerikanske husmødre i de amerikanske forstæder. Det er dog næppe tilfældet.

Couturier beskriver således fænomenet som en af mange manifestationer af den uvirkelighed, han eftersporer i essayet »The Death of the Real in *The Crying of Lot 49*«, men selv om Tupperware-sammenkomsterne uden tvivl er en forløren konstruktion, så synes jeg, at Couturier i sin analyse går for let hen over det meget ægte behov for socialt samvær og udfrielse af ensomhed, der for mange husmødre utvivlsomt var en væsentlig motivation for at deltage i sådanne arrangementer.

Romanens indledning situerer også Oedipa Maas i mediesamfundet: Det fjernsyn, der nævnes i den anden sætning, er blot det første af utallige fjernsyn i en roman, der i det hele taget er usædvanlig rig på forskellige medier. Jeg skal senere komme nærmere ind på mediernes rolle i romanen og foreløbig nøjes med at pege på to væsentlige aspekter ved fjernsynets første optræden i plottet: A) Det er ikke, som man ellers kunne forvente, Oedipa, der kigger på fjernsynet, men fjernsynet, der kigger på Oedipa. Denne inversion antyder, at medier ikke bare er uskyldige objekter, eller neutrale kanaler, vi kan kommunikere igennem, men at de er blevet så dominerende i samfundet, at de i en vis forstand optræder som agerende subjekter. Seeren er ikke den aktive del i forholdet til massemedierne, men er blevet et passivt objekt. Mediernes dominerende rolle understreges af, at Oedipa foran fjernsynet påkalder sig Gud. I et sækulariseret mediesamfund er dette elektroniske husalter vel også det naturlige sted at udføre vores riter. B) Fjernsynet er ikke tændt, men dødt – altså slukket. Man kan med nogen ret hævde, at et fjernsyn altid er dødt, selv når det er tændt og viser et nok så livligt program, men her antydes det implicit, at fjernsynet er levende, når det ellers er tændt og der er hul igennem.³⁹⁵ Det »døde« fjernsyn i romanens indledning er for øvrigt blot en blandt mange slukkede, blokerede eller døde kommunikationskanaler i romanen (ringende telefoner, der ikke bliver taget; dæmpede posthorn, osv.) og Pynchon antyder således, at vilkårene for kommunikation i det moderne kommunikationssamfund ikke altid er lige gode. Det er ikke nok, at apparaturet er i orden og systemet på plads: der skal også være en vilje og en evne til at kommunikere.

Endelig introducerer romanens indledning også den uvished, der er så dominerende en grundtone i *The Crying of Lot 49*. Værtinden til Tupperware-sammenkomsten havde *måske* puttet for meget Kirsch i fonduen, så Oedipa Maas er *måske* lidt småfuld (selv om hendes forsøg på at føle sig så fuld som mulig ikke lykkes): sandsynligvis er Oedipa hverken helt ædru eller helt pløret, men hun har nok stadig fået nok indenbords til, at hendes perceptioner og refleksioner ikke er helt så skarpe som sædvanlig; og når perspektivet i romanen ligger så tæt på hendes tanker, og når fortællerperspektivet således må formodes at være småbedugget ligesom Oedipa, hvor meget kan man så egentlig stole på, hvad man hører? Destabiliseringen er ikke så åbenlys, som den bliver

³⁹⁵ I *Vineland* ekspliciteres fjernsynets rolle som et levende væsen, da fjernsynsnarkomanen Hectors hustru udnævner fjernsynet som »corespondent« i skilsmissemidten med Hector, idet hun argumenterer for, at »the Tube was a member of the household« (VL, 348).

senere i teksten, men den er dog allerede til stede fra romanens første sætning. Udviskningen af klare og entydige kategorier fortsætter desuden i den lille leg med ordene »executor« og »executrix«; en ordleg, der foregriber resten af romanens destabilisering af de ellers så vandtætte skodder mellem kønskategoriene.

Der står altså forbløffende meget på forbløffende få linjer i romanens indledning, og resten af kapitlet udbygger det indtryk, vi får i disse kompakte første linjer. Vi følger Oedipa i supermarkedet, hvor hun som en god forbruger hører muzak og køber ricotta, hvorpå hun atter tager hjem og omhyggeligt begynder at forberede aftenens lasagne, alt imens hun trofast venter på, at ægtemanden Mucho kommer hjem fra arbejde. Der fremmanes et billede af en i bund og grund ensom husmor, der fylder hverdagen i det moderne amerikanske medie- og forbrugersamfund med de trivielle gøremål, vi alle kun kender alt for godt.

På trods af trivialiteten af Oedipas gøremål i dette første kapitel er den muzak, hun hører, ikke helt almindelig: De toner, der kommer ud af supermarkedets skjulte højttalere, stammer fra »the Fort Wayne Settecento Ensemble's variorum recording of the Vivaldi Kazoo Concerto, Boyd Beaver, soloist« (10) – en sagnomspundet koncert, som en af personerne i *V.* har viet sit liv til at lede efter, og som åbenbart i mellemtiden er dukket frem fra det mytiske overdrev. Selv når Pynchon er i sit mest trivielle og realistiske hjørne, har sådanne surrelle og farceagtige detaljer det med at snige sig ind og forstyrre billedet lidt.

Et andet eksempel på denne teknik finder vi i *Gravity's Rainbow*, i en rørende scene hvor den bedrøvelige figur Sir Stephen indrømmer at have udspioneret hovedpersonen Slothrop og elskerinden Katje. Slothrop bliver naturligvis gal på den grædende og angrende Sir Stephen, der efterfølgende udbryder: »»Don't get angry. I'm harmless. Go ahead hit me, I'll only fall over and bounce right up again. Watch.« He demonstrates. »I care about you, both of you. I do care, believe me, Slothrop« (GR, 216).

Scenen er rig på patos, men pludselig kommer så dette farceagtige: »He demonstrates«, der i et lynsnart glimt bryder stemningen. Kritikere af Pynchon hævder, at sådanne indbræk i handlingen undergraver hele scenens patos, og det kan være svært at argumentere imod denne holdning. Jeg mener imidlertid, at den fremmanede patos i sådanne scener står så stærkt, at der skal mere end en indlagt vittighed til at undergrave den. Den ironiske kommentar er strengt lokal³⁹⁶ og udstrækker ikke sin indflydelse til hele det omgivende afsnit. Vittigheden trækker således ikke noget

³⁹⁶ Jf. Wayne Booths nyttige og pragmatiske typologi over ironiens mange ansigter i *The Rhetoric of Irony*. Som tidligere omtalt skelner Booth bl.a. mellem lokal og uendelig ironi, og hans typologi gør det således muligt at begribe Pynchons sidebemærkninger som lokalt snarere end globalt forstyrrende.

fra, men lægger snarere noget til, hvis man ellers som læser er i stand til at kunne rumme modstridende stemninger.³⁹⁷

Da Mucho Maas kommer hjem fra sit arbejde som disk jockey på radiostationen KCUF,³⁹⁸ hilser han Oedipa med de lidet entusiastiske ord: »Today was another defeat« (12). Mucho har altid været meget receptiv over for sine omgivelser, og denne åbne indstilling har gjort ham særligt modtagelig for de mange nederlag, en gennemsnitstilværelse byder på. Mucho beskrives som »thin-skinned« (13), og Oedipa selv siger til ham, at han er »too sensitive« (12). I skarp kontrast til Muchos følsomhed, hans åbenhed over for omverdenen, står Oedipa selv. Oedipa er ikke bare ensom, hun er tillige *isoleret*, i begge ordets betydninger:³⁹⁹ i sin ensomhed er hun på den ene side *ø-gjort*, afskåret fra omverdenen; og på den anden side har hun i sit forsøg på ikke at være for (over)følsom over for livets knubs så at sige »polstret« sig selv, indhyllet sig i beskyttende lag. Denne manglende følsomhed illustreres i en scene, hvor Oedipa i et forsøg på at sætte sig ind i forpligtelserne som eksekutrice holder et møde med familieadvokaten Roseman. Roseman har et godt øje til den tiltrækkende husmor, og han prøver lidt klodset at lægge an på hende: »They went to lunch. Roseman tried to play footsie with her under the table. She was wearing boots, and couldn't feel much of anything. So, insulated, she decided not to make any fuss« (19). Oedipa er bogstaveligt talt så polstret imod omverdenen, at hun ikke kan føle dens åbenlyse tilnærmelser.

Billedet af Oedipas liv som trøstesløst og følelsesløst udbygges i en central passage, hvor Oedipa reflekterer over sit tidligere forhold til Pierce Inverarity. Igennem resten af romanen refereres der ofte tilbage til denne vigtige passage, så jeg citerer udførligt fra den:

As things developed, she was to have all manner of revelations. Hardly about Pierce Inverarity, or herself; but about what remained yet had somehow, before this, stayed away. There had hung the sense of buffering, insulation,⁴⁰⁰ she had noticed the absence of an intensity, as if watching a movie, just perceptibly out of focus, that the projectionist refused to fix.⁴⁰¹ And had also gently conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret, looking for somebody to

³⁹⁷ Det er selvfølgelig i sidste ende svært at »bevise«, at patosen ikke bliver undergravet af de lokale indskud. Det er i bund og grund et vurderingsspørgsmål, og læserens dom afhænger af, om han er velvilligt indstillet over for Pynchon og postmodernismen, eller om han holder dem op mod den strengt realistiske traditions målestok.

³⁹⁸ Læs navnet bagfra, for endnu en forstyrrende detalje.

³⁹⁹ De to overordnede betydninger, ordet »isoleret« rummer på dansk, er på engelsk udspaltet i ordene »isolated« og »insulated«. Begge ord bruges i første kapitel til at beskrive Oedipas situation.

⁴⁰⁰ Bemærk igen brugen af ordene »buffering« og »insulation« til at beskrive Oedipas følelseskulde.

⁴⁰¹ I det mediesamfund, der invokeres i romanen, er det almindeligt at beskrive mennesker med billeder hentet fra mediernes univers. Beskrivelsen af elementer fra romanens virkelighedsniveau ved hjælp af elementer fra mediernes simulakerverden sætter spørgsmålstegn ved, hvad der egentlig er mest virkeligt, på samme måde som de umiddelbare beskrivelser af terrorangrebet den 11. september 2001 – »det er præcis som i biografen!« – allerede fra begyndelsen udvalgte tragediens overordentligt virkelige karakter.

say hey, let down your hair. When it turned out to be Pierce she'd happily pulled out the pins and curlers and down it tumbled in its whispering dainty avalanche, only when Pierce had got maybe halfway up, her lovely hair turned, through some sinister sorcery, into a great unanchored wig, and down he fell, on his ass. But dauntless, perhaps using one of his many credit cards for a shim, he'd slipped the lock on her tower door and come up the conchlike stairs, which, had true guile come more naturally to him, he'd have done to begin with. But all that had then gone on between them had really never escaped the confinement of that tower. In Mexico City they somehow wandered into an exhibition of paintings by the beautiful Spanish exile Remedios Varo: in the central painting of a triptych, titled »Bordando el Manto Terrestre,« were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. (20-21)

Det er slående portræt af solipsisme, der møder os i denne passage. Oedipa skildres som fange i et tårn, som en anden Rapunzel. I modsætning til historien om Rapunzel er Oedipas tårn imidlertid ikke et fængsel, der er blevet påtvunget hende af eksterne kræfter. Tårnets mure er i og for sig identiske med Oedipas egne forsvarsværker mod omverdenen, og tårnet bliver dermed et billede på Oedipas selvpåførte isolation. Solipsismen bliver endnu mere udtalt, da sammenligningen med Rapunzel modulerer over i beskrivelsen af Remedios Varos maleri. Tidlige læsninger af *The Crying of Lot 49* gjorde meget ud af at fortolke på navnet Remedios Varo, der bl.a. blev set som en latiniseret omskrivning af »true remedies« – sande remedier. Disse sande remedier skulle angiveligt hjælpe Oedipa på vej mod selverkendelse og således ud af det tårn, hun har indespærret sig i. Det lyder jo egentlig ganske plausibelt, men det forhindrede nu ikke ophavsmændene til de fantasifulde gætterier i at få røde ører, da David Cowart gjorde sit fodarbejde og påviste, at Remedios Varo var en faktisk maler, der udmærkede sig ved sine på én gang melankolske og surrealistiske allegoriske billeder. »Bordando el Manto Terrestre« (der betyder noget i retning af »at brodere verdens kappe/gobelin«) er således et virkeligt maleri, der er reproduceret på denne afhandlings forside.

I en analogi til historien om Rapunzel skildrer Varos maleri en gruppe kvinder, der er indespærret i et tårn. Det fremgår ikke tydeligt, om de er der af egen fri vilje, eller om de holdes fangen af den mystiske sortklædte skikkelse i centrum af billedet (og hvad laver skikkelsen i baggrunden? Det ser ud som om, han eller hun spiller på et hornlignende instrument, eller måske ryger han/hun på en pibe med euforiserende stoffer?). Hvad der imidlertid står klart er, at de 6 kvinder er i færd med at væve eller brodere, og at det broderi, der falder ud af vinduerne, er identisk med verden udenfor. Kvinderne væver ikke en kappe *til* verden; de væver verden selv, og verden uden for tårnet er derfor i en vis forstand deres projektion, deres værk. Som vi skal se i den senere diskussi-

on om Oedipas paranoia, har denne ide om verden som en projektion stor relevans for Oedipas historie, og den er med til at problematisere den ontologiske status på det komplot, hun senere i romanen afdækker. Foreløbig er det dog værd at hæfte sig ved, at Pynchons brug af maleriet og Rapunzel-historien underbygger billedet af Oedipa som isoleret, som en fange i sin egen tilværelse, og både Rapunzel-historiens og maleriets antydning af en bevægelse ud af tårnet⁴⁰² foregriber det brud på den isolerede rutinetilværelse, Oedipa oplever i romanens næste kapitler.

Dette brud på rutinen initieres så at sige fra det hinsides, af Pierce Inveraritys testamente. Som første kapitel udførligt beskriver, er Oedipa ellers solidt gravet ned i en konventionel rolle som hengiven husmor, og det er først da hun udpeges som eksekutrice for testamentet, at hun rives ud af pladerillen og slynges ud i det ukendte.

4.2.1. Det kunstige landskab

Oedipas ekskurs fra sin muzakakkompagnerede, pastelfarvede Tupperware-tilværelse starter egentlig tilforladeligt nok. Efter at have konsulteret Roseman om de forventninger, der stilles til hende som eksekutrice, beslutter hun sig for at køre til byen San Narciso for at sætte sig ind i Pierces efterladte forretninger og for at konferere med Metzger, hendes med-eksekutor. Andet kapitel starter håbefuldt med Oedipas befrielse fra forstadens fængsel: »She left Kinneret, then, with no idea she was moving toward anything new« (23). Oedipa vender ryggen til hjemmet og forlader Kinnerets dødlignende rutiner, og læseren har således al mulig grund til at forvente, at hun fra og med kapitel 2 kommer i nærkontakt med det pulserende liv uden for villaens fire vægge.

Det er dog så som så med livstegn i det californiske landskab, Oedipa bevæger sig ud i. Faktisk er det usikkert, om den topografi, hun bevæger sig rundt i, overhovedet bør betegnes som et »landskab«. Der er nemlig ikke mange levn af naturen tilbage i postmodernitetens Californien, og da Oedipa kører af motorvejen og ind i et sterilt forretningskvarter, hvor husnumrene løber op i først de 70.000 og så de 80.000, er hendes første tanke da også: »It seemed unnatural« (25). Så høje husnumre indikerer en enorm grad af bebyggelse, og de giver et godt indtryk af, hvor kunstig den californiske topografi fremstår i romanen.

Den (fiktive) San Narciso, Oedipa besøger, er ikke engang en rigtig by. Selv om byer er menneskeskabte, kan de indimellem i deres kaotiske uoverskuelighed invocere nogle af de organiske former, man finder i naturen, sådan som f.eks. Londons slyngede smøger eller Rio de Janeiros beskidte favellaer, men San Narciso rummer ingen sådanne organiske levn: »Like many named pla-

⁴⁰² Maleriet er som sagt midterdelen i et triptykon, og i triptykonets sidste del er bevægelsen ud af tårnet ikke bare antydning. Der er en af kvinderne fra tårnet nemlig sluppet ud af fangenskabet, og maleriet skildrer hendes flugt med sin elsker. De to er sammen på vej op mod en bjergtinde, mod nye horisonter, og triptykonet selv rummer således et håb om udfrielse fra det solipsistiske mareridt, der skildres i det centrale maleri. Selv det centrale maleri rummer allerede en antydning af den kommende udfrielse. Godt skjult i folderne i broderiet (så godt skjult, at man næppe kan se det i forsidens reproduktion) har en af kvinderne nemlig – på hovedet – vævet en kondenseret version af flugten med elskeren.

ces in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts – census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway« (24). Selv som by betragtet hører San Narciso således ubetinget til i den artificielle hyperplanlagte ende, hvor intet er overladt til tilfældighederne, og som sådan fungerer den som sindbillede på hele det sydlige Californien, hvilket da også ekspliciteres i romanen: »if there was any vital difference between it and the rest of Southern California, it was invisible on first glance« (24).

Med sin beskrivelse af det amerikanske landskabs artificielle karakter indskrifter Pynchon sig i en lang tradition af lignende amerikanske landskabsskildringer. Man finder selvfølgelig også sådanne beskrivelser i europæisk litteratur – Dickens' beskrivelser af industrialiseringens sodstænkede metropoler rander denne læser i hu – men Tanner argumenterer i *City of Words* for, at denne topos er særlig present i USA. Hvor byerne og teknologien i Europa gradvist og over lang tid er vokset ud af den europæiske jord og mentalitet og har spundet kontinentet så uhjælpeligt ind i artificialitet, at det kan være svært at få øje på indefra, er USA's vældige metropoler så at sige skudt op *overnight*,⁴⁰³ og de udgør således en tydelig og stadig mærkbar kontrast til det jomfruelige Vinland, som Fitzgerald i *The Great Gatsby* poetisk beskrev som »a fresh, green breast of the new world« (140).⁴⁰⁴

Man kan altså finde beskrivelser af artificielle landskaber i størstedelen af den amerikanske kanon, fra Poe, Melville og Hawthorne, over modernisterne Faulkner, Fitzgerald, Hemingway og Nathanael West, videre over realisterne Bellow, Updike og Roth, og postmodernisterne Pynchon og DeLillo, og frem til postironikerne Wallace og Franzen.⁴⁰⁵ Maurice Couturiers⁴⁰⁶ forsøg, med afsæt i Baudrillards teorier om simulakrer, på at gøre det kunstige landskab i *The Crying of Lot 49* til et særligt postmoderne træk er således ikke ubetinget overbevisende. Der er masser af kunstige landskaber i romanen – selv den pittoreske lagune i San Narciso er således kunstigt anlagt – men snarere end blot at indsætte romanen i en postmoderne kontekst, indsætter de den i en større kontinuitet af amerikansk litteratur.

⁴⁰³ Et slående billede på dette finder man i tegneserien *Tintin i Amerika* (1930-31), hvor den tilfældige opdagelse af en olie kilde i et indianerreservat leder til forvisningen af indianerne og konstruktionen af en hel storby på under 24 timer (Hergé 2005, s. 28-29).

⁴⁰⁴ Pynchons roman *Vineland* peger allerede med sit slående omslagsfoto af et landskab af fældede og brændende træer på menneskets hensynsløse omgang med naturen, og temaet udbygges både i resten af i romanen og i Pynchons senere *Mason & Dixon*, der skildrer titelpersonernes grænsedragning gennem den jomfruelige natur som et overgreb.

⁴⁰⁵ Og der er ofte slående ligheder mellem disse beskrivelser. Fitzgeralds berømte beskrivelse af den trøstesløse »valley of ashes« i *The Great Gatsby* (s. 21) foregriber Pynchons beskrivelse i *Gravity's Rainbow* af en forurenede industriel katastrofezone (s. 488), der igen minder om Wallaces gennemgående beskrivelse af det giftige katastrofeområde The Concavity i *Infinite Jest*, eller om William Gibsons beskrivelse af en lignende ødemarke i *Pattern Recognition* (s. 328). I alle tilfælde har teknologien fortrængt den organiske natur og transformeret et før så frodigt landskab til en livsfjendtlig ødemarke.

⁴⁰⁶ I det allerede citerede essay »The Death of the Real in *The Crying of Lot 49*«.

En anden kritiker, der argumenterer for, at landskabsbeskrivelserne i *The Crying of Lot 49* bedst lader sig forstå i en postmoderne fortolkningsramme, er Brian Jarvis. I sin interessante *Postmodern Cartographies – The Geographical Imagination in Contemporary American Culture* gennemgår Jarvis en række postmoderne romaner og film med specifik fokus på deres billeder af det postmoderne landskab. Jarvis kommer også ind på Pynchon, og han beskriver, hvorledes Oedipas eventyr i »the mute capitalist cityscape« (63), i de forvirrende »silicon landscapes of sunbelt California« (64), markerer »a critique of the illegibility of the postmodern urban landscape« (63). Jarvis' bog giver et udmærket overblik over den postmoderne fokus på landskaber, men hans overordnede tese kunne have stået stærkere, hvis han havde udvist en øget bevidsthed om det litteraturhistoriske kontinuum af kunstige landskabsbeskrivelser, der går forud for postmodernismen.⁴⁰⁷ Jarvis' manglende historiske bevidsthed afspejler på sin vis Fredric Jamesons tese om postmodernismens historieløshed, og Jarvis' litteratur- og filmanalyser fremstår lidt for entydigt som Baudrillardske refleksioner over forholdet mellem hyperrealitet og »that ideologically produced space termed the 'real world'« (157). Som Baudrillard indimellem har en tendens til,⁴⁰⁸ overser Jarvis til en vis grad, at denne ideologisk producerede »virkelige verden«, som man i postmoderniteten er nødt til at sætte i gåseøjne, rent faktisk er hjem for en hel masse virkelige mennesker, der hver dag lever, elsker, bliver syge og dør i dens artificielle favn. Der er ganske vist masser af artificielle topografier i *The Crying of Lot 49*, men der er samtidig også en lang række romanpersoner, der slås med overordentligt virkelige problemer som ensomhed og sygdom. Selv om de kunstige landskaber fylder meget i Pynchons roman, og selv om den stigende urbanisering i postmoderniteten også kan siges at medføre en stigende tematisering af forlorne geografier i den postmoderne litteratur, så vil en overbetoning af dette aspekt af *The Crying of Lot 49* ske på bekostning af en række andre, vigtigere, temaer i romanen. Landskabet i *The Crying of Lot 49* er postmoderne, det er kunstigt, men det er ikke hovedsagen, som i hvert fald Jarvis synes at argumentere for: det er først og fremmest et landskab, en baggrund for Oedipas oplevelser.

4.2.2. Det medierede landskab

Det måske mest prægnante billede på San Narcisos artificielle natur (hvis man da kan anvende ordet »natur« i denne forbindelse) kommer, da Oedipa stopper bilen på et bakkedrag uden for byen og kigger ned på dens »vast sprawl of houses« (24):

⁴⁰⁷ Melville, Poe, Thoreau, Faulkner m.fl. nævnes ganske kort i introduktionen, men dukker ikke op igen i resten af bogen.

⁴⁰⁸ Som i Baudrillard's berømte udsagn om, at den første Golfkrig aldrig fandt sted. Man forstår selvfølgelig den overordnede intention bag udsagnet, men man må samtidig pege på, at Baudrillard med sin nonchalante bemærkning kaster vrage på de hundredetusinder af irakere, der mistede livet eller blev forældreløse i denne »simulerede« krig.

[S]he thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. (24)

Passagen er kompleks og siger ikke så lidt om Oedipas vane med at indlæse åbenbaringer i sine omgivelser og om hendes stærke behov for at kommunikere. Jeg skal senere vende tilbage til disse temaer, men vil foreløbig nøjes med at fokusere på Oedipas sammenligning af byen med et velordnet elektronisk kredsløb fra en transistorradio. At Oedipas første tanke, da hun ser San Narciso, skulle være relateret til teknologien, nærmere bestemt indmaden fra en radio, siger meget om, i hvor høj grad hendes hverdag og hendes oplevelser i romanen er knyttet uløseligt sammen med medierne i mediesamfundet. Dette aspekt ved romanen er kommet til at spille en stor rolle i den nyere Pynchon-forskning, og en fokus på mediernes rolle i *The Crying of Lot 49* har ført til en række spændende nyfortolkninger af romanen.

En af de kritikere, der for alvor var med til at sætte Pynchons optagethed af massemedierne på dagsordenen, er John Johnston. I sin vigtige bog *Information Multiplicity – American Fiction in the Age of Media Saturation* (1998) argumenterer Johnston for, at den enorme indstrømmen af information i den menneskelige bevidsthed, som mediesamfundet har ført med sig, resulterer i en radikal omstrukturering af selve vores tankeprocesser. Han gennemgår en række postmoderne romaner af bl.a. William Gaddis, Thomas Pynchon, Don DeLillo og Joseph McElroy for at analysere, hvorledes denne transformation af vores kognitive processer indlejres og replikeres i fiktionen, og hans analyser peger overbevisende på, at det multimediale samfund har sat endog overordentlig store aftryk i den postmodernistiske litteratur.

Johnstons bog burde egentlig læses i tandem med Sara Danius' lige så betydelige *The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Aesthetics* (2002), der er ude i et lignende ærinde, men hvis fokus ligger et halvt århundrede længere tilbage i tiden, nemlig i højmodernismen. Sara Danius har øjensynligt ikke læst Johnstons bog (hun henviser i hvert fald ikke til ham i noter eller bibliografi), men det kunne hun med fordel have gjort. Hendes stærke romananalyser af de modernistiske fyrtårne James Joyce, Thomas Mann og Marcel Proust kredser nemlig om den samme interesse for de nye mediers aftryk i litteraturen, og som Johnston før hende når hun frem til, at de

splinternye medier (i Danius' tilfælde bl.a. røntgenapparater, filmkameraer og telefoner) omstrukturerer den menneskelige perception og kognition og dermed litteraturen.⁴⁰⁹

De to værker leverer altså tilsammen en overbevisende historie om mediernes indvirkning på litteraturen i det 20. århundrede,⁴¹⁰ og deres fælles fokus på massemediernes rolle skaber en overraskende kontinuitet på tværs af den »Great Divide«, som forskere som Andreas Huyssen⁴¹¹ opstiller mellem modernismen og postmodernismen. På trods af deres overbevisende analyser formår hverken Danius eller Johnston dog at skrive modernismens eller postmodernismens endelige historie. Dette synes ellers at være deres ambition, og specielt Sara Danius lægger i sit forord vægt på, at den rigtige historie om modernismen nu endelig kan blive fortalt efter 50 års vildfarelser. Begge bøger er imidlertid lidt for entydige i deres fokusering på mediernes rolle. I sin iver efter at gøre op med billedet af den højmodernistiske litteratur som et autonomt artefakt – som et æstetisk refugium fra verdens beskidte kaos – overbetoner Danius de nye mediers indvirkning på Proust, Mann og Joyce, på bekostning af den konception af kunsten som et forløsende alternativ til verden, en separat æstetisk sfære, der *også* var en del af det modernistiske projekt.⁴¹² Danius' litteraturhistorie er med sin fokus på interaktionerne mellem den litterære modernisme og det omgivende samfund et meget værdifuldt supplement til den gængse litteraturhistorie om modernismen, men den kan ikke erstatte den.

På samme måde lægger Johnston *lidt* for meget vægt på de elektroniske massemediers indvirkning på postmodernismen. Hans analyse af *The Crying of Lot 49* starter ellers meget godt. Ana-

⁴⁰⁹ Selv om Johnston og Danius med deres bøger var med til at sætte en dagsorden for megen nyere litteraturforskning, var de dog langt fra de første kritikere, der interesserede sig for forholdet mellem medier og litteratur. Den tyske litterat Friedrich Kittler begyndte allerede i midten af 80'erne at fokusere på forbindelserne mellem disse felter, i værker som *Grammophon Film Typewriter* (1986), og Kittler spiller da også en stor rolle i både Johnstons og Danius' studier. Johnston har i forlængelse af denne interesse redigeret og skrevet et udmærket forord til Kittler-antologien *Literature, Media, Information Systems* (1997). I 1997 udkom desuden en anden vigtig antologi: *Reading Matters – Narratives in the New Media Ecology* (redigeret af Joseph Tabbi og Michael Wutz), der med bidrag af bl.a. Friedrich Kittler og John Johnston var med til at introducere problemfeltet for engelsksprogede kritikere. Samme antologi rummer for øvrigt et bidrag af Geoffrey Winthrop-Young om Thomas Manns *Trolldomsbjerget*: »Magic Media Mountain«. Winthrop-Youngs læsning foregriber på mange måder Sara Danius's læsning af samme roman i *The Senses of Modernism*.

⁴¹⁰ Selv om forbindelserne mellem medier og litteratur uden tvivl vokser i takt med, at massemedierne konsoliderer sig, har litteraturen selvfølgelig også før det 20. århundrede løbet en slags parløb med de nye medier. De nye medier fører ofte nye perceptionsformer med sig og lærer forfatterne nye måder at anskue og beskrive verden på. I sin ph.d.-afhandling *Ex Libris* demonstrerer Søren Pold således, hvordan panoramaet indvirkede på Balzacs koncipering af Paris, og Friedrich Kittler har i sit essay »Dracula's Legacy« peget på, hvorledes Bram Stokers *Dracula* er gennemsyret af hypermoderne medier som fonografer, telegrafer etc. Faktisk er det brugen af disse teknologiske vidundere, der i sidste ende fører til sejren over den primitive urkraft Dracula.

⁴¹¹ Cf. Huyssens indflydelsesrige bog *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986).

⁴¹² Sådan som f.eks. Alan Wilde argumenterer overbevisende for i sin *Horizons of Assent* (1981). Se desuden Bradbury og McFarlanes skelsættende antologi *Modernism* (1976) samt Astradur Eysteinnssons *The Concept of Modernism* (1990) for et godt tværsnit af kanoniserede konceptioner af modernismen.

Man må desuden konstatere, at Danius på strategisk vis overdriber autonomibegrebets centralitet i den hidtidige modernismeforskning. Det *har* ganske vist spillet en stor rolle, men ikke så afgørende en hovedrolle, som Danius i sit indledende kapitel tilskriver det (se bl.a. Danius s. 34-40).

lysen af Pynchons korte roman er placeret i det introducerende kapitel og fungerer som en slags indgangsportal til de efterfølgende, mere udfoldede, analyser af romaner som *Gravity's Rainbow*, *Libra* og William Gibsons *Neuromancer*. Denne prominente placering af *The Crying of Lot 49* hænger sammen med, at romanen – med Johnstons ord – er: »the first novel about information in the contemporary sense of the word« (Johnston, 7). Johnston tildeler altså Pynchons anden roman en slags særstatus som den første roman om og af informationssamfundet, og hans komprimerede analyse af romanen understøtter egentlig ganske overbevisende dette syn på romanen. At der skulle gå så lang tid, før dette aspekt af *The Crying of Lot 49* for alvor blev belyst i receptionen, hænger ifølge Johnston bl.a. sammen med, at medierne i romanen er så allestedsnærværende, at de i en analogi til ordsproget om skoven og de mange træer nærmest er usynlige: »The opening pages of *The Crying of Lot 49* assume a world interconnected – indeed, saturated – by mass communications media: the postal system, television, cinema, radio, magazines, Muzak, shopping malls, freeways, and automobiles. The references are casual but ubiquitous« (Johnston, 38). Johnstons liste over medier i romanen kan uden problemer udbygges med flere moderne medier (digitale computere, f.eks.), samt med de gammeldags medier, som de moderne medier trænger sig ind på: bøger, malerier osv. Johnstons karakteristik af romanens mediereferencer som skødesløse, men allestedsnærværende giver et godt indtryk af den måde, hvorpå medierne er til stede i såvel baggrunden som forgrunden af *The Crying of Lot 49*. På ét niveau kan mediernes massive tilstedeværelse blot anskues som et realistisk træk ved Pynchons roman, som en loyal beskrivelse af det realitetsniveau, indbyggere i Sydkalifornien bevægede sig rundt i i de tidlige 60'ere.

Medierne spiller dog en langt vigtigere rolle i romanen end blot som realistisk bagtæppe for handlingen. Rent faktisk er det på sin vis medierne, der skyder selve handlingen i gang og driver plottet, og medierne spiller efterfølgende en afgørende rolle i stort set alle romanens vigtige scener. En kort rekapitulering af de vigtige begivenheder i starten af romanen viser hurtigt mediernes hovedrolle: Oedipa får i første kapitel et brev,⁴¹³ der udpeger hende som eksekutrice af Pierces testamente, og da hun efterfølgende føler sig hjælpeløs, invokerer hun Guds navn foran fjernsynet. Da hun efter et besøg i det Muzak-inficerede supermarked tænker over, hvorfor netop hun mon er blevet udpeget til at tage sig af Pierces testamente, husker hun ikke på Pierce i kød og blod, men på en telefonsamtale med ham (og denne telefonsamtale genkalder hun sig, mens hun ser *Huntley and Brinkley* i fjernsynet⁴¹⁴). Så kommer hendes mand Mucho Maas hjem fra sit arbejde på radiosta-

⁴¹³ Det første af en lang række vigtige breve i romanen. Det er også et brev (nærmere betegnet poststemplet på brevet), der første gang leder hende på sporet af Tristero-organisationen (45-47), og efterfølgende kommer Oedipa i nærkontakt med en lang række breve, der leveres gennem Tristero og W.A.S.T.E.s alternative kanaler (se f.eks. s. 53, 84, 127).

⁴¹⁴ Fjernsynet dukker efterfølgende op i en stor del af romanens vigtige scener, fra Metzgers forførelse af Oedipa foran (og ved hjælp af) fjernsynet i kapitel 2, over Oedipas samtale med Mr. Thoth på plejehjemmet s. 90-93, til hendes møde med opfinder Nefastis s. 104-108 og med anarkisten Jesús Arrabal s. 119.

tionen og råder hende til at konsultere familieadvokaten Roseman. Efter en urolig nat, hvor hun bliver vækket af endnu et telefonopkald,⁴¹⁵ mødes hun med Roseman, der også har sovet dårligt (han har som sædvanlig spekuleret natten igennem over tv-programmet *Perry Mason*, hvis titelperson han på én gang ønsker at være som og miskreditere). I slutningen af kapitlet sammenligner Oedipa først sin situation med en film, der er optaget lidt ude af fokus, og derefter med et maleri.

Johnston har som sagt et godt øje for mediernes massive tilstedeværelse, og han supplerer dette med en glimrende gennemgang af Pynchons og romanens teoretiske koncipering af informationsbegrebet.⁴¹⁶ Han er dog ikke synderligt interesseret i mediernes komplekse rolle som både baggrund, forgrund, plotmotor og målet for Oedipas quest. Han bruger ikke megen tid på at diskutere, *hvad* der egentlig sker i romanen, men bevæger sig i stedet hurtigt hen til en Deleuze-inspireret diskussion af, hvordan medienetværkene aflejres i det, han med Deleuze kalder romanens »psychic apparatus« (45). Det er ikke Oedipa, der er *The Crying of Lot 49*s væsentligste model over den menneskelige psyke – det er romanen selv, og denne model kan (i modsætning til Oedipas begrænsede bevidsthed) registrere mediernes effekt på menneskets psykiske apparatur:

It is not simply that the entire landscape, and Oedipa's affective relationship to it, is always mediated by communications technology, although that is certainly true. Rather, it is as if the spaces across which these communications transpire were haunted by invisible presences or powers that the novel as psychic apparatus can register but which cannot be integrated into an individual character's meaningful »experience.« (45)

Med denne Deleuzianske fokus fraskriver Johnston sig en interesse for romanens udsagn. Det vigtigste i *The Crying of Lot 49* er ikke, hvad den *siger*, men hvad den *er*, og den er – en maskine! nærmere betegnet en »text-as-machine« (51). Johnston udbygger synspunktet: *The Crying of Lot 49* eksisterer ikke som et autonomt artefakt, men »constitutes itself as a text precisely through a repeated reading/rewriting of the effects of other media« (51). Og videre:

[T]he text reads and writes itself as a miniature *Aufschreibesystem*, or writing-down system, in which the culture's systems of data processing and transmission as well as their delirious effects on a sensitive subject are anatomized. In this double function, or rather, in the gap between the two – Oedipa as reader and textual effect – the novel models a psychic apparatus.

This means [...] that the text-as-machine provides the condition of possibility for any and all interpretation. (51)

⁴¹⁵ Også telefonen spiller en central rolle i romanen, og mange af de vigtigste samtaler bliver således ført gennem telefonrøret. Der optræder bl.a. vigtige telefonsamtaler s. 11, 16, 90, 94, 148, 175, 176, 180. Se Couturier s. 6-7 for en nærmere diskussion af disse afgørende telefonopringninger.

⁴¹⁶ Diskussionen om informationens natur i *The Crying of Lot 49* er afgørende for fortolkningen af Pynchon såvel som postmodernismen, og jeg skal senere i analysen vende udførligt tilbage til den.

The Crying of Lot 49 er, forstår man, ikke så meget et selvstændigt kunstværk som en maskine, der mekanisk nedskriver de deliriske effekter af andre medier.⁴¹⁷ Derfor skal man opgive den traditionelle hermeneutiske interesse for noget så håbløst gammeldags som romanens udsagn: »any hermeneutic reading [...] must yield priority to the novel's functioning as a machine that reads/rewrites media effects and which therefore makes sense only in relation to new conditions of mediality« (52), argumenterer Johnston, og han udstrækker dette imperativ til at gælde hele den postmodernistiske litteratur (om end det måske i særlig grad gør sig gældende for *The Crying of Lot 49*, som han kalder for »a veritable textbook illustration« (56) af sin overordnede tese). Den postmodernistiske litteratur bliver af Johnston fremstillet som en maskine til at registrere, hvordan vi som subjekter omdefineres af den medieteknologi, der omgiver os, og denne konstruktion af litteraturen som et mere eller mindre neutralt nedskrivningssystem må nødvendigvis udgrænse forfatterskikkelsen, som Johnston med *Schwung* konkluderer:

Constructed in part from the discourses of science, mathematics, and technology, these fictional assemblages constitute a form of psychic apparatus that inventories many of the systems, images, and representations that, through various media, shape our cultural space and »write« us as its inhabitant subjects. The modernist notion of the author as a creative, godlike power is rejected, and aesthetic (en)closures are rewritten as paranoid/schizoid systems. (58)

Johnstons læsning af *The Crying of Lot 49* – og hans bog i det hele taget – er overordentlig perspektivrig og tankevækkende, og den udpeger nye retninger for litteraturforskningen i sit forsøg på at afdække, hvordan medierne omstrukturerer vores kognitive processer (og dermed vores litteratur).⁴¹⁸ Johnstons udgangspunkt er således mere eller mindre identisk med Sara Danius': Begge kritikere kigger hinsides tekstens rammer, til den kontekst, der sættes af de omgivende medier, og begge situerer de gennem deres romananalyser litteraturen i et historisk, materielt rum, hvis indvirkning på litteraturen demonstreres overbevisende. Johnston går dog videre end Danius. Hvor Danius stiller sig tilfreds med at påvise, at den modernistiske litteratur indoptog og afspejlede den omgivende medievirkelighed (og derigennem at kritisere den gængse autonome kunstopfattelse), så gør John Johnston denne mediepåvirkning til selve romanens *mål*, dens implicitte udsagn. Han er ikke så interesseret i at læse romanerne, som han er i at læse mediasamfundet gennem romanerne. Således reducerer han på sin vis alle postmodernistiske romaner til at være mere eller mindre

⁴¹⁷ I en længere passage s. 52-56 argumenterer Johnston for, hvordan der i psykoanalysen (Freud/Lacan) er belæg for at modellere psyken i overensstemmelse med de til enhver tid mest moderne medier. Med afsæt i denne gennemgang konkluderer han, at »the minimal requirement for a contemporary model of the psychic apparatus [is that] it must implement the full range of today's media in their capacities for information storage, transmission, and calculation« (55).

⁴¹⁸ Joseph Tabbis *Cognitive Fictions* skylder f.eks. Johnstons bog en hel del.

vellykkede transskriptioner af mediernes indvirkning på vores psyke, og frarøver dem ethvert krav på kunstnerisk originalitet. Johnston har uden tvivl ret, når han påstår, at modernismens gudelignende forfatterskikkelser⁴¹⁹ er en saga blot, men jeg vil hævde, at der findes en mellemvej mellem modernismens olympiske, gudelignende forfattere og så Johnstons anonyme maskinmestre, der bevæbnet med brugerinstruktioner og oliekanter sørger for, at de postmoderne tekstmaskinernes registrering af massemediernes deliriske effekter kører nogenlunde problemfrit.

Johnstons bog er et godt eksempel på, hvordan det kan gå, når man driver et i udgangspunktet spændende perspektiv for vidt. Johnston går ikke bare ét, men adskillige skridt for langt i sin entydige fokus på mediernes betydning for *The Crying of Lot 49* og for postmodernismen, og det perspektiv, der i første omgang åbnede for nye fortolkninger af romanen, ender i sidste ende med at indsnævre Johnstons eget råderum. Selv om Johnston har et godt greb om romanens mediale multiplicitet, så fører den entydige fokusering på denne multiplicitet paradoksalt nok til reduktiv læsning, der udviser alt andet end fortolkningsmæssig multiplicitet.

Den meget rigide koncipering af multimediesamfundet som årsag og litteraturen som virkning, Johnston lægger for dagen, forekommer også uhensigtsmæssig, idet den underkender de komplekse feedbackloops og gensidige påvirkninger, man ofte kan spore mellem litteraturen og mediesamfundet. Hos Johnston går indflydelsen kun den ene vej, og han har således ikke blik for de nervetråde af inspiration og indflydelse, der f.eks. løber fra informationsteoriens og kybernetikkens fædre Shannon, Weaver og Norbert Wiener, til Thomas Pynchon, og fra Pynchon videre til cyberpunkens faderfigur William Gibson, og fra William Gibsons fremtidsromaner tilbage til netværkssamfundets pionerer.⁴²⁰

På trods af min kritik af Johnstons alt for enfatiske påpegning af massemediernes dominans i *The Crying of Lot 49*, skal der ikke herske tvivl om, at medierne *er* allestedsnærværende i romanen, og at de vitterlig spiller en afgørende rolle på både det rent tematiske niveau – Oedipas oplevelser og hvad de indebærer – og det strukturelle niveau. Det Californiske landskab, Oedipa i begyndelsen af kapitel 2 begiver sig ud i for at få styr på Pierce Inveraritys bo (og for at slippe ud af den spændetrøje, husmortilværelsen udgør), er i en grad som man ikke har set tidligere i litteraturen et *medielandskab*, og dets medierede natur sætter fra starten Oedipas quest i et uvirkeligt skær.

4.2.3. Den udsvingsløse grå syge

Da Oedipa forhåbningsfuldt ankommer til Pierce Inveraritys urbane koncept San Narciso, oplever hun i første omgang en intensivering af den følelse af stilstand og isolation, der prægede kapitel 1.

⁴¹⁹ En konstruktion, som jo så for øvrigt problematiseres af Sara Danius.

⁴²⁰ I sin *Constructing Postmodernism* kortlægger Brian McHale nogle af de feedback-mønstre, der forbinder postmodernismen og cyberpunk i almindelighed og Pynchon og Gibson i særdeleshed. McHales arbejde er interessant, men han kunne med fordel have forfulgt mønstrene ud i den kulturelle og historiske kontekst.

Oedipa kommer til San Narciso på en søndag, og det forretningsliv, der er byens egentlige eksistensberettigelse, ligger derfor stille hen: »Nothing was happening« (24), konstaterer Oedipa, og da hun kører forbi en række tomme virksomheder, reflekterer hun⁴²¹ videre: »Sunday had sent them all into silence and paralysis« (26). Det bliver ikke meget bedre, da hun checker ind på motellet Echo Courts. Da hun træder ud af bilen mødes hun af »dead-still air«, og i motellets forgård blændes hun af en »swimming pool, whose surface that day was flat, brilliant with sunlight« (27). Endnu en gang må hun konstatere, at »Nothing moved« (27).

San Narciso beskrives således som et kunstigt, statisk miljø uden energi. Energien er simpelt hen brugt op i byens lukkede system, og *entropien* synes at dominere. Entropi er netop – sammen med paranoia – et af de begreber, man oftest forbinder med Pynchon. Lige siden publikationen af novellen »Entropy« i *The Kenyon Review* i 1960 har den anden termodynamiske lov været uløseligt forbundet med Thomas Pynchon – et ægteskab der kun forstærkes af, at Nortons antologi over amerikansk litteratur vælger at repræsentere Pynchon med netop denne tidlige novelle.

Som vist i gennemgangen af forordet til *Slow Learner* har Pynchon senere taget afstand fra sin ungdommelige tendens til at tage afsæt i abstrakte videnskabelige ideer snarere end i karakterer eller plot, men entropibegrebet fylder ikke desto mindre så meget i Pynchons forfatterskab, at man dårligt kan komme uden om en i det mindste nødtørftig gennemgang af begrebets betydning.

For at forvirre et i forvejen forvirret billede yderligere, vil jeg straks skynde mig at påpege, at der findes to forskellige slags entropi, og at de begge har betydelig relevans for fortolkningen af *The Crying of Lot 49*. Den seneste form for entropi, den såkaldte informationsentropi, er afledt af den »oprindelige« termodynamiske entropi, og jeg skal senere i analysen vende tilbage til informationsentropiens rolle for Pynchons pragmatiske sprogsyn. Her og nu skal det imidlertid handle om termodynamikken:

Termodynamik er det systematiske studium af forholdet mellem varme, arbejde, temperatur og energi, og disciplinen har to hovedlove. *Den første termodynamiske lov* hævder, at mængden af energi i et lukket system forbliver konstant. Selv om energiens form konverteres, forbliver den samlede mængde af energi uændret, og den første termodynamiske lov er derfor også kendt som 'loven om energiens konstans'. *Den anden termodynamiske lov* – den lov som C. P. Snow fremhævede som et eksempel på humanisternes manglende kendskab til naturvidenskaben, og som enhver litterat i dag kan recitere både forfra og bagfra – bringer så entropien på banen. I termodynamikken er man interesseret i energiens *anvendelighed*. Groft fortalt er ordnet energi nyttig, mens uordnet energi ikke kan bruges til arbejde. F.eks. er den energi, der er oplagret i et batteri, ordnet og

⁴²¹ Eller fortælleren: Som beskrevet tidligere ligger fortællerperspektivet så tæt ved Oedipa, at det kan være svært at skille hendes tanker ud fra fortællerens. Med mindre der er gode grunde til at skelne (som når fortælleren eksplicit afslører en mérviden i forhold til Oedipa), antager jeg for nemheds skyld, at de repræsenterede synspunkter er Oedipas.

derfor nyttig, mens energien fra et bål, der har spredt sig ud i omgivelserne, i realiteten er gået tabt: Den er stadig til stede, da mængden af energi jo forbliver konstant, men den kan ikke længere tøjles til arbejde. Entropien⁴²² udgør et mål for graden af uorden i det lukkede system – jo højere uorden, jo højere entropi. Vores spritnye Duracell-batteri har således en lav entropi, mens de ulmende rester fra vort før så blussende bål har en høj entropi.

Den anden termodynamiske lov hævder så, at mængden af entropi eller uorden vil stige i et lukket system, indtil systemet har nået en grad af ligevægt. Bevægelsen mod stadig større entropi eller uorden er en irreversibel proces, og det betyder, at mængden af brugbar energi bliver mindre og mindre i takt med det lukkede systems uafvendelige drift mod større uorden. Entropi kan altså beskrives som en bevægelse fra orden til uorden, fra forskel til ensshed.

Bevægelsen illustreres ofte ved hjælp af swimmingpool-eksemplet: Man skal forestille sig en swimmingpool, hvor de to halvdele af bassinet er adskilte af en skillevæg. Den ene halvdel fyldes op med varmt vand og den anden halvdel fyldes op med koldt vand. Denne temperaturforskel repræsenterer en ordnet og brugbar energi, der kan anvendes til arbejde – dampmotorer drives f.eks. af forskellen mellem kolde og varme regioner. Hvis man fjerner skillevæggen, vil den ujævne distribution af temperaturen – varm og kold – imidlertid forfalde til en jævn distribution, der i termodynamiske termer er ensbetydende med uorden. Energien vil flyde fra den varme del af bassinet til den kolde del, og alt vandet i swimmingpoolen vil med tiden blive lunkent. Den samlede mængde af energi i bassinet er den samme (jf. loven om energiens konstans), men hvor der før var orden og forskel, er entropien og uordenen nu i tråd med den anden termodynamiske lov steget i en irreversibel proces (prøv at adskille det kolde fra det varme vand igen, når først bassinet er blevet lunkent!), hvorved mængden af anvendelig energi er faldet. Systemet har lidt *varmedøden*.

Det er selvfølgelig alt sammen meget teknisk, og man forstår på sin vis Pynchons senere forbehold over for en novelle som »Entropy«, men de metaforiske implikationer af entropibegrebet er dog ikke vanskelige at få øje på, og de lægger sig i naturlig forlængelse af 60'ernes samfundskritiske tænkning. Selv om Oedipa prompte mødes af en swimmingpool, da hun træder ind i motellets forgård, er entropien i *The Crying of Lot 49* og Pynchons øvrige værker naturligvis andet og mere end et spørgsmål om varmedistribution. For Pynchon – og for de andre postmodernistiske forfattere, der tog begrebet til sig⁴²³ – er den anden termodynamiske lovs beskrivelse af bevægelsen mod

⁴²² Begrebet blev dannet i 1865 af den tyske fysiker Rudolf Clausius, der sammensatte ordet af *energi* og *trope* (vending, forandring).

⁴²³ F.eks. Gaddis, DeLillo, McElroy og Norfolk. Selv om Pynchon med »Entropy« og sine tre første romaner mere eller mindre tog patent på entropibegrebet i litterær sammenhæng, så var han ikke den første amerikanske forfatter til at benytte begrebet. I sin mærkværdige og ikke så lidt profetiske selvbiografi fra 1900, *The Education of Henry Adams*, kommer Henry Adams ind på entropien, og det samme gør Nathanael West i *Miss Lonelyhearts* (1933), hvor han i en skildring af hovedpersonens forsøg på at holde uordenen ude af sin tilværelse pludselig skriver: »He sat in the window thinking. Man has a tropism for order. Keys in one pocket, change in another. Mandolins are tuned G D A E. The physical world

stadig større entropi simpelt hen en rammende metafor for udviklingen i det amerikanske samfund. I afsnittet om det postironiske har vi allerede været inde på Herbert Marcuses efterhånden klassiske *One-Dimensional Man* (1962) om konsumerismens forfladigelse og ensretning af de amerikanske forbrugere, dens udviskning af diversiteten og individualiteten. Vi har ligeledes berørt Claude Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques* (1955), hvor han beskriver civilisationens moderniseringsproces som et resultat af etableringen af kommunikation mellem befolkningsgrupper, der hidtil havde været forskellige, og hvor han eksplicit sidestiller denne proces med den anden termodynamiske lov. Det var vel således bare et spørgsmål om tid, før de skønlitterære forfattere fulgte op på tankerne i tiden og beskrev samfundets udjævning af diversiteten i entropiske termer, og Thomas Pynchons brug af den termodynamiske entropi som metafor i novellen »Entropy« er således ikke så revolutionerende, som den ofte gøres til.

»Entropy« er præcis lige så konceptuel og abstrakt, som Pynchon hævder i sit forord til *Slow Learner*. Handlingen foregår i en bygning med to etager: Nedenunder holder Meatball Mulligan en vild fest, hvor folk kommer og går, alt imens løjerne bliver stadig mere larmende og kaotiske. Ovenpå hersker der en anderledes ro. Her bor Callisto, der har omdannet sin lejlighed til et kvælende drivhus: »Hermetically sealed, it was a tiny enclave of regularity in the city's chaos, alien to the vagaries of the weather, of national politics, of any civil disorder« (SL, 79-80). Callistos lejlighed er med andre ord et lukket system, og som sådan vil entropien i det uvægerligt stige. Faktisk er der meget, der tyder på, at Callistos isolerede enklave allerede *har* lidt varmedøden. På trods af det afvekslende vejrlig uden for vinduerne er temperaturen i lejligheden nemlig holdt op med at gøre udsving:

[C]osmologists had predicted an eventual heat-death for the universe (something like Limbo: form and motion abolished, heat-energy identical at every point in it); the meteorologists, day-to-day, staved it off by contradicting with a reassuring array of varied temperatures.

But for three days now, despite the changeful weather, the mercury had stayed at 37 degrees Fahrenheit. Leery of omens of apocalypse, Callisto shifted beneath the covers. (SL, 81)

I sin udsvingsløse lejlighed har Callisto selskab af kæresten Aubade, der hengivent skriver hans mange monologer ned, så de ikke går tabt for eftertiden. Konfronteret med den konstante temperatur i lejligheden begynder Callisto at teoretisere over entropien (og i et intertekstuel nik til Henry Adams, hvis selvbiografi inddrages flere gange i novellen, omtaler han sig selv i tredje person):

has a tropism for disorder, entropy. Man against Nature ... the battle of the centuries. Keys yearn to mix with change. Mandolins strive to get out of tune. Every order has within it the germ of destruction. All order is doomed, yet the battle is worth while« (*Miss Lonelyhearts*, 104).

»As a young man at Princeton,« Callisto was dictating, nestling the bird against the gray hairs of his chest, »Callisto had learned a mnemonic device for remembering the Laws of Thermodynamics: you can't win, things are going to get worse before they get better, who says they're going to get better. At the age of 54, confronted with Gibbs' notion of the universe, he suddenly realized that undergraduate cant had been oracle, after all. That spindly maze of equations became, for him, a vision of ultimate, cosmic heat-death. [...]

[H]e found in entropy or the measure of disorganization for a closed system an adequate metaphor to apply to certain phenomena in his own world. He saw, for example, the younger generation responding to Madison Avenue⁴²⁴ with the same spleen his own had once reserved for Wall Street: and in American 'consumerism' discovered a similar tendency from the least to the most probable, from differentiation to sameness, from ordered individuality to a kind of chaos. He found himself, in short, restating Gibbs' prediction in social terms, and envisioned a heat-death for his culture in which ideas, like heat-energy, would no longer be transferred, since each point in it would ultimately have the same quantity of energy; and intellectual motion would, accordingly, cease.« (SL, 83-85)

Selv om passagen på grund af talrige antologiseringer af novellen er lidt af et kanonisk tekststykke i postmodernismen, er den litterært set ikke synderligt imponerende. Den er ganske simpelt for abstrakt belærende til at nå op på samme niveau som Pynchons senere ekskurer ud i entropien, men netop på grund af sin belærende facon udgør den et kondenseret eksempel på, hvorledes man i 60'erne og 70'erne satte lighedstegn mellem termodynamikken og samfundsudviklingen.⁴²⁵ I sine apokalyptiske forudsigelser om samfundets kommende varmedød afslører Pynchon sig dog som en meget ung forfatter. Selv om den dengang 23-årige Pynchon i et forsøg på at tilføre betragtningerne lidt modenhed lader sin 54-årige Callisto indse, at universitetstidens »undergraduate cant had been oracle, after all«, så må man konkludere, at passagen netop mest af alt lyder som »undergraduate cant«, og at Callistos didaktiske udgydelser i betænkelig grad synes farvede af en lidt umoden fascination af, hvad Pynchon i forordet til *Slow Learner* kalder »that attractive nuisance so dear to adolescent minds, the apocalyptic showdown« (SL, 20).

I V. er der stadig rester af den juvenile sammenkædning af entropi og apokalypse, men i *The Crying of Lot 49* har Pynchon lagt de værste ungdommelige unoder bort, og selv om entropien stadig benyttes som en metafor for ensretningen af borgerne i forbrugersamfundet, er de storladne referencer til samfundets varmedød lagt på hylden. Til forskel fra V.s på én gang allestedsnærværende og diffuse deployering af entropien anvender Pynchon i *The Crying of Lot 49* entropi-metaforen mere lokaliseret og mere målrettet. Det er ikke længere universet og omegn, han søger

⁴²⁴ Madison Avenue er – eller var i hvert fald o. 1960 – centrum for reklamebranchen i New York (og dermed i USA).

⁴²⁵ Eller måske rettere: manglen på samfundsudvikling. I forordet til *Slow Learner* skriver Pynchon således om »Entropy«: »What strikes me nowadays about the story is not so much its thermodynamical gloom as the way it reflects how the '50's were for some folks. [...] One year of those times was much like another. One of the most pernicious effects of the '50's was to convince the people growing up during them that it would last forever« (SL, 16).

at karakterisere med begrebet, men mere afgrænsede enheder, såsom lokalsamfund og ikke mindst individer. Romanens indledende beskrivelse af Oedipas forstadstilværelse og hendes ankomst til den dødlignende San Narciso trækker således med sin fokus på stilstand og isolation i vid udstrækning på termodynamikkens vokabularium og metaforik. Beskrivelsen af Oedipa i forstadens fængsel og det metaforiske portræt af hende som Rapunzel i Tårnet er samtidig beskrivelser af lukkede systemer, der i mangel på udefrakommende inputs nærmer sig varmedøden. Inden Oedipa og omgivelserne synker endegyldigt ned i entropiens paralyserende ækvilibrium, oplever hun dog en infusion af energi i form af Pierce Inveraritys testamente;⁴²⁶ en infusion, der revitaliserer hende og for en stund helbreder hende fra den »unvarying gray sickness«,⁴²⁷ som har ramt hendes og Muchos tilværelse.

Testamentets funktion som en udfrielse fra entropiens grå syge fremhæves i slutningen af romanen, da Oedipa ser tilbage på den begivenhedsrige sti, Pierce Inverarity efter sin død har ført hende ud på. Hun kommer i tanke om et råd, den afdøde finansmogul engang gav hende: »Keep it bouncing.« he'd told her once, »that's all the secret, keep it bouncing.« He must have known, writing the will, facing the spectre, how the bouncing would stop« (178). Stillet over for sin egen endegyldige varmedød besluttede Pierce sig for at holde Oedipa i gang, at holde hende hoppende, og derfor skrev han sit testamente, der kunne åbne en sprække i hendes lukkede system og tilføre det et skud tiltrængt energi.⁴²⁸

I et par vigtige scener i *The Crying of Lot 49* berører Pynchon dog entropitemaet endnu mere eksplicit end i de ovenstående skildringer af stilstand, gråhed og udviskning af forskelle. Som et led i sin efterforskning besøger Oedipa på et tidspunkt den gigantiske Yoyodyne-fabrik,⁴²⁹ hvor

⁴²⁶ Og i den metaforiske passage med afsæt i Remedios Varo-maleriet materialiserer denne infusion af udefrakommende energi sig som Pierce Inverarity selv, der dirker låsen op til tårnet og dermed åbner det lukkede system

⁴²⁷ »Den udsvingsløse grå syge« – en overordentlig rammende beskrivelse af entropien. Farven grå går ofte igen i Pynchons romaner i forbindelse med entropi og stilstand. Da Oedipa senere i romanen ser skuespillet *The Courier's Tragedy*, hæfter hun sig bl.a. ved figuren Gennaro: Midt i teaterstykkets farverige excesser fremstår han som et underligt lidenskabsløst fikspunkt. Gennaro er en bureaukrat, en »colorless administrator« (75), og han bærer naturligvis et kostume af »gray flannel« (77). Og forbindelserne mellem ikke-farven grå og sygdom understreges senere i romanen, hvor Oedipa under sit detektivarbejde i San Francisco forvilder sig ind i en brøstfældig gade »close enough to the drab, stone openness of the Civic Center to be infected by its gray« (130).

⁴²⁸ Pierces råd til Oedipa skaber et ekko til kapitel 3 i Tony Tanners *City of Words*, »A Mode of Motion«, hvor Tanner i analyser af hhv. Saul Bellows *The Adventures of Augie March* og Joseph Hellers *Catch-22* udpeger netop den konstante bevægelse som en modgift til stilstand og entropi.

⁴²⁹ Yoyodyne er en genkommende industrigigant i Pynchons første romaner. Vi hører første gang om firmaet i *V.*, hvor det primært handler med våbenstyresystemer. I *The Crying of Lot 49* (der foregår 7-8 år efter *V.*) har firmaet øjensynligt udvidet gesjæften til også at omfatte missiler, og i *Gravity's Rainbow* får vi endelig historien om firmaets ydmyge oprindelse som en legetøjsfabrikant, der bl.a. fremstillede det overordentligt populære spil »Shufflin' Sam, the game of skill where you have to shoot the Negro before he gets back over the fence with the watermelon« (GR, 558).

Karakteristisk nok for mange af Pynchons fiktive organisationer kan Yoyodynes tilstedeværelse ikke afgrænses til Pynchons univers. Firmaet er sluppet fri af hans romaner og optræder nu bl.a. i *Star Trek* (hvor de har leveret materiel til flere af seriens rumskibe), i science fiction-komedien *Buckaroo Banzai*, samt i Walter Jon Williams' sci-fi-roman *Hardwired*

hun hurtigt farer vild og render på ingeniøren Stanley Koteks. De to falder hurtigt i snak om opfindelser og kreativitet, og i løbet af samtalen bliver det klart for Oedipa, at den entropiske udjævning af forskelle og individualitet også finder sted på et mere overordnet plan: Koteks forklarer, at »every engineer, in signing the Yoyodyne contract, also signed away the patent rights to any inventions he might come up with« (85) – en klausul, der »stifles your really creative engineer« og lægger vægten på forskelsnivellerende »teamwork« (85). En ophidset Mike Fallopian⁴³⁰ uddyber senere denne nivellering af den individuelle borgers kreativitet for Oedipa over en øl:

Look what's happening to them. In school they got brainwashed, like all of us, into believing the Myth of the American Inventor – Morse and his telegraph, Bell and his telephone, Edison and his light bulb, Tom Swift and his this or that. Only one man per invention. Then when they grew up they found they had to sign over all their rights to a monster like Yoyodyne; got stuck on some 'project' or 'task force' or 'team' and started being ground into anonymity. Nobody wanted them to invent – only perform their little role in a design ritual, already set down for them in some procedures handbook. (88)

Som et eksempel på den type kreative opfindelser, der bliver kvalt under Yoyodynes klamme hånd, nævner Koteks den såkaldte Nefastis-maskine, en fiktiv videreudvikling af den historiske James Clerk Maxwells berømte dæmon:

Koteks looked to both sides, then rolled his chair closer. »You know the Nefastis Machine?« Oedipa only widened her eyes. »Well this was invented by John Nefastis, who's up at Berkeley now. John's somebody who still invents things. Here. I have a copy of the patent.« From a drawer he produced a Xeroxed wad of papers, showing a box with a sketch of a bearded Victorian on its outside, and coming out of the top two pistons attached to a crankshaft and fly-wheel.

»Who's that with the beard?« asked Oedipa. James Clerk Maxwell, explained Koteks, a famous Scotch scientist who had once postulated a tiny intelligence, known as Maxwell's Demon. The Demon could sit in a box among air molecules that were moving at all different random speeds, and sort out the fast molecules from the slow ones. Fast molecules have more energy than slow ones. Concentrate enough of them in one place and you have a region of high temperature. You can then use the difference in temperature between this hot region of the box and any cooler region, to drive a heat engine. Since the Demon only sat and sorted, you wouldn't have put any real work into the system. So you would be violating the Second Law of Thermodynamics, getting something for nothing, causing perpetual motion.

(1986). Og i 1998 kunne man læse følgende nyhed: »Yahoo to buy Yoyodyne« (se mere på følgende link: <http://news.com.com/2100-1001-216555.html>).

⁴³⁰ Fallopian er navngivet efter kvinders æggeledere – fallopian tubes – mens Stanley Koteks kan takke menstruationsbindet Kotex for sit efternavn. Begge navne knytter sig an til en gennemgående udviskning i romanen af traditionelle køns kategorier.

»Sorting isn't work?« Oedipa said. »Tell them down at the post office, you'll find yourself in a mailbag headed for Fairbanks, Alaska, without even a FRAGILE sticker going for you.«

»It's mental work,« Koteks said, »But not work in the thermodynamic sense.« He went on to tell how the Nefastis Machine contained an honest-to-God Maxwell's Demon. All you had to do was stare at the photo of Clerk Maxwell, and concentrate on which cylinder, right or left, you wanted the Demon to raise the temperature in. The air would expand and push a piston. The familiar Society for the Propagation of Christian Knowledge photo, showing Maxwell in right profile, seemed to work best. (85-86)

Oedipas indignerende udbrud midtvejs i Koteks' forklaring er selvfølgelig motiveret af hendes eget hårde arbejde med at sortere i Pierce Inveraritys bo. Allerede i romanens første sætning fik vi at vide, at Pierces bo havde »assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary« (9), og Oedipas snusfornuftige indvending mod Maxwells berømte tankeeksperiment viderefører dette tema og peger på, at Oedipa i sit detektivarbejde *selv* er blevet en slags sorterende dæmon.⁴³¹ Samtidig er hendes indvending dog yderst reel. Som det senere er blevet påpeget af andre videnskabsmænd,⁴³² så må den postulerede Dæmon rent faktisk opbruge energi for at indsamle informationer om de forskellige molekyler i kassen og sortere dem i kolde og varme regioner. Det at sortere *kræver* rent faktisk energi, hvilket Oedipa da også får bekræftet, da hun senere opsøger Nefastis selv. Som Nefastis forklarer: »As the Demon sat and sorted his molecules into hot and cold, the system was said to lose entropy. But somehow the loss was offset by the information the Demon gained about what molecules were where« (105). I sit forsøg på at sænke entropien ved at sortere og opretholde en forskel, opbruger Dæmonen med andre ord selv en del af den anvendelige energi – arbejdet med at sænke entropien hæver entropien i den sorte kasse, og den anden termodynamiske lov har således overlevet Clerk Maxwells listige kupforsøg.

For alligevel at fungere har Maxwells Dæmon således brug for en *ekstern energikilde* for at holde den i gang, og dette behov har Nefastis taget højde for i sin modifikation af Dæmonen. Som Koteks forklarede Oedipa, kombinerer Nefastis' maskine Maxwells lukkede system med et eksternt medium, der på en eller anden måde – ved at koncentrere sig om fotoet af Maxwell – kan trænge igennem til Dæmonen i kassen og tilføre den energi udefra: »Not everybody can work it, of course,« Koteks, having warmed to his subject, was telling her. »Only people with the gift. 'Sensitives,' John calls them« (87). Som vi så i romanens indledende kapitel, er »sensitive« et overordentligt ladet begreb for Oedipa. Hun beskylder sin mand Mucho for at være »too sensitive« (12), sam-

⁴³¹ I sin *A Companion to The Crying of Lot 49* betegner J. Kerry Grant »sorting« som »an absolutely central metaphor« i Pynchons roman (Grant 1994, 68).

⁴³² Bl.a. af Leo Szilard i artiklen »On the Decrease of Entropy in a Thermodynamic System by the Intervention of Intelligent Beings«. Det er i det hele taget bemærkelsesværdigt, hvor megen tid (og energi!) fysikere har brugt på at tilbagevise Maxwells tankeeksperiment.

tidig med at hun et eller andet sted godt er bevidst om, at hun i sin isolation i Tårnet er afskåret fra den omverden, Mucho føler så hudløst. Selv om perspektivet er utrygt, ønsker hun sig alligevel ud af fængslet, og hun spørger derfor Koteks: »Would I make a good sensitive, do [you] think?« (87).⁴³³

Hendes primære motivation for at opsøge Nefastis er altså at finde ud af, om hun er på vej ud af Tårnet; om hun er ved at blive en god »sensitive«. Nefastis tager entusiastisk imod Oedipa (med, skal det vise sig, skumle bagtanker om at få hende med i seng), og han uddyber beredvilligt den rolle, »the sensitive« er tiltænkt i hans opfindelse:

»Communication is the key,« cried Nefastis. »The Demon passes his data on to the sensitive, and the sensitive must reply in kind. There are untold billions of molecules in that box. The Demon collects data on each and every one. At some deep psychic level he must get through. The sensitive must receive that staggering set of energies, and feed back something like the same quantity of information. To keep it all cycling [...].« (105)

– »To keep it all cycling«: Denne beskrivelse af formålet med mediets psykiske energioverførsel danner en parallel til Pierces råd til Oedipa: »Keep it bouncing« (178). I begge tilfælde beskriver citaterne, hvordan en ekstern energikilde revitaliserer et lukket system, der hastigt nærmer sig den maksimale entropi, og strukturligheden tillader os at afdække en isomorfi mellem Nefastis' maskine og Oedipas overordnede situation i romanen. I begyndelsen af *The Crying of Lot 49* er Oedipas isolerede liv i Tårnets lukkede system præget af stilstand, rutine og forskelsløshed; af entropi og mangel på tilgængelig energi, med andre ord. Men så introduceres der en mængde ekstern energi i hendes tilværelse, i form af Pierces testamente og mysteriet om Tristero, der – som det hedder i romanen – »might redeem her a little from inertia« (82). Hun bliver selv en sorterende dæmon, og for en stund i hvert fald⁴³⁴ lykkes det hende at vende entropien i sin tilværelse; at finde en vej ud af ensomheden gennem en større kontakt med omverdenen, og at »keep it all cycling«/»keep it bouncing«.

Selv om hele passagen med Nefastis' Maskine ikke kan sige sig fri for en betragtelig mængde abstraktioner, og selv om den sikkert er en af årsagerne til, at Pynchon hårdhændet affejer *The*

⁴³³ Den skarpe parentes er min tilføjelse: Ved en fejl er »you« udeladt i førsteudgaven.

⁴³⁴ Hen imod slutningen af romanen synes Oedipa så småt at gå i stå igen. I løbet af en begivenhedsrig nat i San Francisco overvældes vor sorterende dæmon simpelt hen af så mange spor, at hun mere eller mindre paralyseres og mister evnen til at sortere i informationerne, at skelne mellem fantasmer og hårde facts: »Later, possibly, she would have trouble sorting the night into real and dreamed« (117), hedder det, og den paralyserende effekt af nattens informationsoverload ekspliciteres få sider senere: »But the private eye sooner or later has to get beat up on. This night's profusion of post horns, this malignant, deliberate replication, was their way of beating up. They knew her pressure points, and the ganglia of her optimism, and one by one, pinch by precision pinch, they were immobilizing her« (124). Tristeros indledende revitaliserende effekt bliver efterhånden vendt til den devitaliserende effekt, og entropien i den sorte boks stiger på ny.

Crying of Lot 49 på samme måde som »Entropy«, så må man konstatere, at passagen trods alle sine teoretiske udredninger tjener til at udbygge det ganske rørende portræt af en ensom husmor og hendes forsigtige vej ud af isolationen. Midlet er i dette tilfælde ganske abstrakt, men målet er human, og trods Pynchons afstandtagen til *The Crying of Lot 49*, synes der i denne roman at være tale om en inversion af den ungdommelige arbejdsgang, Pynchon i forordet til *Slow Learner* beskrev som udgangspunktet for »Entropy«: »beginning with something abstract [...] and only then going on to try to develop plot and characters« (SL, 20). Portrættet af Oedipa Maas synes i høj grad at have den »grounding in human reality«, Pynchon efterlyser i forordet (SL, 20), og postironikernes utålmodighed med Pynchons videnskabelige metaforer bunder i en lidt for ensidig fokus på metaforernes abstraktioner og en lidt for ringe vilje til at aflæse deres humane sigte.

4.2.4. Om spejle og ekkoer – romanens symbolske netværk

Snarere end et apokalyptisk skræmmescenarium er entropien i *The Crying of Lot 49* altså først og fremmest en metafor for Oedipas isolerede og uenergiske tilværelse i forstadshelvedet, og som sådan indskriver entropibegrebet sig på lige linje med en række lignende metaforer i romanens symbolske netværk. Referencerne til et selvindesluttet, isoleret miljø forstærkes kun gennem de mytologiske sted- og egennavne, Pynchon anvender. Først og fremmest er Oedipas eget navn selvfølgelig en feminiseret udgave af Ødipus, der som bekendt begik incest med sin mor. Incest er om noget sindbilledet på et lukket, betændt system, og resten af romanen er da også rig på referencer til incestuøse forhold.⁴³⁵ Byen San Narciso henviser naturligvis til Narcissus, ynglingen der forelskede sig i sit eget spejlbillede. *The Crying of Lot 49* rummer i forlængelse heraf talrige henvisninger til spejle og spejlbilleder, bl.a. den reflekterende swimmingpool, der møder Oedipa i motellets forgård.⁴³⁶ Desuden fortsætter referencerne til Narcissus-myten på forskellige mere eller mindre åbenlyse måder gennem det meste af romanen. Oedipas motel, Echo Courts, henter sit navn fra den nymfe, der forelskede sig i Narcissus, og som forgæves prøvede at vinde den selvoptagede ynglings kærlighed ved at kaste brudstykker af hans egen tale tilbage til ham. Da Mucho Maas som en afskedssalut til Oedipa i begyndelsen af kapitel 2 fløjter sangen »I Want to Kiss Your Feet« (23), så etableres der et ekko (!) til skuespillet *The Courier's Tragedy* (65), hvor Hertugen af Faggio bliver myrdet, da Angelo forgifter fødderne på en statue af Sankt Narcissus, som hertugen kysser hver søndagsmesse, og denne henvisning til den helgenkårede Narcissus afspejler (!) sig i en senere beskrivelse i romanen af et billede af en helgen, der udfører et mirakel (127). Helgenen nævnes ikke ved navn, men hans mirakel (at transformere drikkevand til olie for Jerusalems påskelamper) identificerer ham som Sankt Narcissus.

⁴³⁵ Se bl.a. side 14, 67, 123 og 155. Ud over de incestuøse konnotationer beskrives Ødipus også ofte som verdenslitteraturens første detektiv, og denne betydning har også relevans for romanen, som vi skal se senere.

⁴³⁶ Andre spejle findes bl.a. på side 16, 36, 37, 41, 47, 77, 101, 130, 162, 170, 175.

Ødipus' incest, Narcissus' selvforelskelse og Echos håbløse forsøg på at vinde hans gunst er alle i en vis forstand *lukkede systemer* uden udefrakommende revitaliseringer, og som sådan knytter de an til første kapitels beskrivelse af Oedipas isolation (og isolering). Beskrivelsen af Oedipas tilværelse og den forlorne by San Narciso som lukkede miljøer, hvor energien bruges op, relaterer sig desuden til romanens beskrivelser af orgier bag låste døre (69, 73, og – antydes det – 183), hvor orgiedeltagerne i en trodsig gestus og i et lukket miljø opbruger deres sidste energi i seksuelle eskapader inden apokalypsen. Det præapokalyptiske orgie i et lukket miljø er en genkommende figur i Pynchons romaner,⁴³⁷ og med sin fokus på dekadence, på dissipationen af energi og på en nært forestående (varme-)død knytter det sig naturligvis an til forfatterskabets vedvarende interesse for entropimetaforen.

Man kunne blive ved med at opremse sådanne analogier, latente forbindelser og skjulte nervetråde, men ovenstående giver forhåbentlig et godt indtryk af, hvordan Pynchon konstruerer adskillige overlappende billedklynger og matricer, der løber som et alternativt betydningsbærende niveau gennem hele romanen. Som det mest åbenlyse betydningsbærende lag har vi selvfølgelig det lineære plot, og i en første læsning af romanen er det som regel dette niveau – Oedipas detektivistiske færd gennem Californien på jagt efter Tristero og sin egen identitet – læseren klynger sig fast til. Man kan sagtens begrænse sin læsning til dette niveau af romanen – og det har mange kritikere da også gjort – og stadig finde perspektiver nok til at fylde flere doktorafhandlinger. En rendyrket plotorienteret læsning kan f.eks. fokusere på Oedipas udfrielse fra 50'ernes og de tidlige 60'eres snærende sociale konventioner, eller på romanens skildring af mediasamfundet,⁴³⁸ eller den kan gribe fat i Oedipas lemfældige detektivarbejde (som jeg også senere skal gøre) og læse romanen som en postmoderne parabel over umuligheden af at nå frem til en stabil sandhed.⁴³⁹ En plotorienteret læsning af *The Crying of Lot 49* render dog uvægerligt ind i det problem, at plottet ikke har en tilfredsstillende slutning. Alt i romanen peger frem mod et eksplosivt klimaks, et denouement, hvor gåden løses og alt bliver klart, men inden *The Crying of Lot 49* når så langt, stopper den simpelt hen – romanen *slutter* ikke som de fleste romaner, den *stopper*, sådan som f.eks. Poes *The Nar-*

⁴³⁷ I V.s niende kapitel, »Mondaugen's Story«, isolerer en depraveret flok kolonialister fra Sydvestafrika (i dag Namibia) sig under hereroernes opstand i 1922 i Foppls afsidesliggende farm og holder et orgie på to en halv måned, »Foppl's Siege Party« (V., 234-79). I *Gravity's Rainbow* fanges Slothrop ind af de seksuelle eskapader på dødeskibet Anubis (GR, 465-68), og i *Mason & Dixon* lukker kolonialisterne i Kapstaden sig gerne inde i et mørkt, trangt rum i det lokale bordel og slår sig løs med de nøgne slaver, i en seksuel genopførelse af 146 europæeres indespærring i et forsvindende lille fangehul i Calcutta, natten mellem den 20. og 21. juni 1756 – den såkaldte »Black Hole of Calcutta Experience« (MD, 152).

⁴³⁸ Sådan som Johnston gør det i sin bog. Se for øvrigt David Seeds essay »Media Systems in *The Crying of Lot 49*« fra essaysamlingen *American Postmodernity – Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon* (red. Copestake) for en lignende analyse af romanen, der ikke føjer noget væsentligt til Johnstons indsigter (men som på den anden side heller ikke går så langt ud ad medietangenten som ham).

⁴³⁹ Se f.eks. Deborah Madsens *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon* for en sådan fortolkning af romanen.

native of Arthur Gordon Pym.⁴⁴⁰ Den frustrerede læser kan således kaste romanen fra sig i bar ærgrelse eller se den manglende slutning som en meningsfuld gestus fra Pynchons side og lade det være ved det, eller se sig om efter andre betydningskabende niveauer i teksten end plottets lineære og amputerede fremdrift.

Det ovenfor skitserede netværk af henvisninger til isolation, incest og lukkede systemer er blot et lille udsnit af et sådant alternativt betydningskabende niveau i romanen. De mange variationer over temaet lader sig forbinde i et spatialt netværk, der så at sige løber på tværs af det kronologiske plot, og deres betydning er ikke så meget afhængig af udfoldelse i tid, som af rumlig udfoldelse. Romanens henvisninger til incest udgør en lille matrice, en lille billedklynge, der overlapper Narcissus-matricen, som har adskillige berøringspunkter med spejl-matricen, der på sin side knytter an til Echo-matricen, osv. Forbindelserne i dette niveau af romanen er som oftest latente, og det er først gennem læserens omhyggelige kortlægning, at netværket bliver manifest.⁴⁴¹ Det spatiale betydningsniveau er på den ene side solidt forankret i det lineære plots hændelser, og på den anden side transcenderer det plottet og danner et uafhængigt betydningsbærende lag i romanen. Historien om Oedipa Maas' oplevelser er i vid udstrækning opbygget af parallelle scener og strukturer, der på tværs af handlingens linearitet metaforisk og især metonymisk afspejler og kommenterer hinanden og gennemspiller de samme temaer.⁴⁴²

I *Gravity's Rainbow* skulle Pynchon føre dette struktureringsprincip endnu længere end i *The Crying of Lot 49*. Hvor *The Crying of Lot 49* har et – om end amputeret – lineært plot, der kan udgøre et fikspunkt for førstegangslæseren, er *Gravity's Rainbow* så fragmenteret og så non-lineær, at det spatiale betydningsniveau så at sige er romanens eneste. I *Gravity's Rainbow* er der ingen plotmæssige halmstrå for den forvirrede læser at klynge sig til (hovedpersonen fragmenteres bogstaveligt talt et par hundrede sider før romanens slutning), og læseren tvinges således fra starten til at fokusere på de enkelte sceners behandling af de rekursive temaer. Fortolkningen af *Gravity's Rainbow* kan kun udspringe af den dynamik, der ligger i en sammenligning af romanens tableauer; en sammenligning, der kan kortlægge de forskydninger og ligheder, gentagelser og spejlinger, der eksisterer i romanens rum.

⁴⁴⁰ Se kapitlet om Wallace for en mere tilbundsående diskussion om litteraturens bratte slutninger.

⁴⁴¹ Og det giver sig selv, at ingen læsere af romanen kortlægger nøjagtig det samme netværk. Pga. forbindelsernes løse, akausale natur vil hver læser aktualisere forskellige matricer i romanens rum.

⁴⁴² I en tidlig ansøgning til The Ford Foundation (Pynchon søgte om penge til at skrive en operalibretto baseret på Alfred Besters science fiction-roman *The Demolished Man*, men fik underligt nok afslag) sammenlignede Pynchon selv dette struktureringsprincip med jazzmusikkens variation over underliggende temaer (Weisenburger 1990, s. 695). Romanens løsrevne henvisninger til ikke mindre end fem separate massakrer ved vandet (36, 62, 74, 89, 157) er et godt eksempel på sådanne variationer, og gentagelsen fordrer automatisk, at man tager denne struktur mere alvorligt, end hvis den kun blev nævnt en enkelt gang. Jeg skal senere vende tilbage til disse rekursive massakrer.

The Crying of Lot 49 tilbyder på sin side læseren flere indgangsniveauer til romanen, og i den forstand minder den rent strukturelt mere om Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) end om Pynchons hovedværk. Nabokovs skandaleombruste roman er som bekendt historien om Humbert Humberts foreteelser. Humbert Humbert lider af nymfolepsi (en sygelig seksuel fascination af purunge piger, de såkaldte »smånymfer«), og romanen fortæller historien om hans forbudte forhold til Dolores Haze (Lolita). Bogen er i det store og hele udformet som en slags forsvarstale. Humbert sidder fængslet for mordet på rivalen Clare Quilty, og Humberts bekendelser er henvendt til den jury, der skal tage stilling til hans skyld. Ordet er Humberts, og han bruger det fantastisk, i den velkendte historie om hvordan han lejer sig ind hos den sørgelige enke Charlotte Haze, og hvordan han efter hendes død i en bilulykke »adopterer« hendes 12-årige datter Dolores og indleder et seksuelt forhold til hende. Ud over den relativt ligefremme historie om Humbert og Lolita rummer romanen imidlertid også et andet niveau; et niveau som Alfred Appel i sin beundringsværdige anoterede udgave af romanen betegner som *Lolitas* »game-element«.⁴⁴³ I lighed med *The Crying of Lot 49* består *Lolitas* »game-element« af et spatialt netværk af referencer, der fungerer som et alternativt betydningsniveau til det (relativt) lineære plot. Dette spil-niveau af romanen består af »multifarious puns, allusions, and butterfly references« (lv) og af »patterned verbal cross-references« (lvi), der for den omhyggelige genlæser⁴⁴⁴ af romanen følger afgørende nye fortolkningsdimensioner til værket. Appel falder heldigvis ikke for fristelsen til at konkludere, at spil-niveauet bør have fortrinsretten i fortolkningen af romanen: »The following remarks on artifice and game are *not* intended to suggest that this »level« of the novel is the most important; they are offered because no one has fully recognized the magnitude of this verbal patterning, or its significance« (lvi). Den første udgave af den anoterede *Lolita* udkom i 1970, og siden da har Nabokov-receptionen ikke været den samme. Læsning efter læsning har fortabt sig i Nabokovs komplekse allusioner, i en sådan grad at romanens hovedpersoner indimellem forsvinder helt ud af læsningens synsfelt. Det er dog ikke Appels skyld, at *Lolita*-læsningerne indimellem sander til i indforståethed og litterært detektivarbejde. I det samme forord, hvor han på overbevisende vis demonstrerer romanens omhyggelige spatiale mønster, formaner han læseren om også at holde sig plottet for øje, og han priser derefter Nabokov for netop at muliggøre dette analytiske dobbeltblik på romanen:

⁴⁴³ *The Annotated Lolita*, s. lxiv.

⁴⁴⁴ I foredraget »Good Readers and Good Writers«, der indleder Nabokovs berømte *Lectures on Literature* (som Pynchon altså muligvis har fulgt), siger Nabokov: »Curiously enough, one cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader« (*Lectures on Literature*, s. 3). I sin spændende artikel »Uncle Gustave's Present: The Canine Motif in *Lolita*« (*Nabokov Studies* 9, 2005, s. 133-155) diskuterer Ole Nyegaard med afsæt i en analyse af det spatialt organiserede kanin-motiv (okay så: hunde-motiv) i *Lolita* netop, hvordan man i en vis forstand kun kan genlæse Nabokovs romaner, i en omhyggelig kortlægning af romanens spatiale niveau.

The puppet theater⁴⁴⁵ never collapses, but everywhere there are fissures, if not gaps, in the structure, crisscrossing in intricate patterns and visible to the discerning eye – that is, the eye trained on Nabokov's fictions and thus accustomed to novelistic *trompe-l'oeil*. *Lolita* is a great novel to the same extent as Nabokov is able to have it both ways, involving the reader on the same hand in a deeply moving yet outrageously comic story, rich in verisimilitude, and on the other engaging him in a game made possible by the interlacings of verbal figurations which undermine the novel's realistic base and distance the reader from its dappled surface, which then assumes the aspect of a gameboard. (lvi-lvii)

Senere udbygger Appel beskrivelsen af dette simultane dobbeltperspektiv: »Radical and dizzying shifts in focus are created in the reader's mind as he oscillates between a sense that he is by turns confronting characters in a novel and pieces in a game« (lxvi). Appels karakteristik af *Lolitas* dobbelte natur er også en rammende beskrivelse af *The Crying of Lot 49*, dog med en afgørende forskel:

Appels beskrivelse af *Lolitas* spatiale niveau som et spil, en leg, er egentlig ganske præcis. For æsteten Nabokov var det at skrive og læse fiktion nemlig i høj grad en leg, et spil med læseren; en dyst, så at sige, hvor forfatteren kunne sætte læserens detektiviske og kombinatoriske færdigheder på prøve.⁴⁴⁶ Dette aspekt af Nabokovs forfatterskab blev endnu mere udtalt i *Pale Fire* (1962) og *Ada* (1969),⁴⁴⁷ men det er også til stede i *Lolita*, trods denne romans mørke klangbund.

I sit efterskrift til romanen hævdede Nabokov hårdnakket, at *Lolita* ikke havde nogen morale på slæb: »For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss« (314), påstod Nabokov, men nogle af de bedste læsere (Appel og Boyd, m.fl.) af *Lolita* har eftertrykkeligt demonstreret, at romanen trods Nabokovs credo er en endog overordentlig moralsk roman.

Det er utvivlsomt en skandaløs historie, der fortælles i *Lolita*, og meget af skandalen bunder i, at historien fortælles af den pædofile Humbert. Af en skurk at være skriver han simpelt hen alt for godt, og der er ikke nogen til at modsige hans beretning... og dog: Dukkeføreren og demiurgen Nabokov formår på subtil vis at lade Humberts bestialske natur skinne igennem hans selvforherligende fremstilling. Nabokov lader Humbert rose sig selv *lidt* for mange gange, lader ham tale *lidt* for meget fransk, og lader hans grusomhed fremstå gennem henkastede sidebemærkninger. Humbert selv skildrer forholdet til Lolita som en ulykkelig kærlighedsaffære, der blot er forbudt på

⁴⁴⁵ Appels betegnelse for romanens plot-niveau – fortællingen om *Lolitas* lidelser.

⁴⁴⁶ »Satire is a lesson, parody is a game«, sagde Nabokov engang i et interview med Appel (citeret i *The Annotated Lolita*, s. 1), og siden Nabokov foragtede didaktisk litteratur og satirer i enhver afskygning, er det ikke svært at gætte, hvor han indplacerede sig selv i sammenligningen.

⁴⁴⁷ Og specielt i *Ada* mener mange læsere – inklusive undertegnede – at det kammede over (på samme måde som Joyce i *Finnegans Wake* kammede over). *Ada* er primært skrevet for det segment af Nabokovs fans, der først og fremmest finder glæde i at afkode indforståede, kryptiske henvisninger, der ikke peger på meget andet end sig selv. Nabokov var godt klar over, at hans tekstuelle lege havde en tendens til at lukke sig om sig selv, og han flirtede med det i flere af sine romaner. Prøv f.eks. at slå op i indexet til *Pale Fire* og følg henvisningerne til »Crown Jewels«.

grund af nogle dybest set vilkårlige sociale konventioner, og han angrer til slut sine gerninger i en rørende moralsk apoteose, der har fremkaldt en klump i halsen hos mangen en troskyldig læser; Nabokov skildrer, mellem linjerne, Humbert som et egocentrisk, manipulerende monster, der hensynsløst udnytter alle omkring sig og derefter prøver at bortforklare sine forbrydelser gennem sine fabelagtige retoriske evner. Megen af glæden ved at læse *Lolita* ligger i spændingsforholdet mellem Humberts ekvilibristiske selvfremstilling og Nabokovs endnu mere ekvilibristiske demaskering af slynglen Humbert.

Læsere som Appel og Boyd har et godt blik for dette moralske niveau af romanen, og selv om æsteten Nabokov principielt var imod litteratur med noget så kedsommeligt som et budskab, så synes Richard Rorty at have ret, når han i sin fremragende læsning af romanen hævder, at: »Nabokov's best novels are the ones which exhibit his inability to believe his own general ideas.«⁴⁴⁸ Trods Nabokovs erklærede foragt for »topical trash«, så er *Lolita* en dybt moralsk (om end ikke moraliserende) roman, der gennem listige strukturelle finesser og verbale nuancer fordømmer Humbert. Den moralske fordømmelse af Humbert sker dog sigende nok på romanens plot-niveau, og ikke på det niveau af inter- og intratekstuelle krydshenvisninger, som Appel kortlægger så overbevisende i sin annoterede version af romanen. *Lolitas* »game-element« er først og fremmest et spil, en udfordring for den sofistikerede læser, der som en anden Theseus kan følge de spor, Nabokov har lagt ud i den litterære labyrint. Denne sofistikerede læser vil dog samtidig også opdage, at der ikke er nogen vej ud af labyrinten; labyrinten udgør sin egen eksistensberettigelse, og den peger ikke på meget andet end sin egen mesterlige konstruktion.

Hvor det spatiale niveau hos Nabokov således i bund og grund er en litterær selskabsleg, er det hos Pynchon blodig alvor. De mange indbyrdes forbundne referencer til isolation, Narcissus-myten, etc. fungerer f.eks. som et latent supplement til den manifeste karakteristisk af Oedipa som en ensom husmor uden føling med omverdenen, og samtidig udpeger de et almenmenneskeligt vilkår i det såkaldte kommunikationssamfund. På samme måde henviser den genkommende struktur med massakrer ved en sø ikke bare til sig selv, men peger ud i et blodigt historisk rum, og med sin sidestilling af skrift og død udgør strukturen samtidig en implicit kritik af rendyrket, selvtilstrækkelig skrifttematik.⁴⁴⁹ Det spatiale betydningsniveau i *The Crying of Lot 49* knytter sig således an til den sociale virkelighed, Oedipa på plotniveauet begiver sig ud i, og snarere end »aesthetic bliss« udtrykker det moralsk indignation. Ikke desto mindre er der dog stadig en risiko (eller kærkommen mulighed, alt efter hvilken vej, man svinger) for at fortabe sig i *The Crying of Lot 49*s spatiale betydningsnetværk uden nogensinde at nå frem til romanens etiske dimensioner.

⁴⁴⁸ Richard Rorty: *Contingency, Irony, Solidarity*, i kapitlet »Nabokov on Cruelty« (s. 168). Rorty har desuden skrevet et glimrende forord til Everyman's Library-udgaven af *Pale Fire*.

⁴⁴⁹ De knogler, massakren lader bag sig, bruges i flere tilfælde i romanen til at fremstille blæk, og således knyttes skrift og død uløseligt sammen. Jeg skal senere vende tilbage til denne sidestilling og til romanens skrifttematik i det hele taget.

På trods af de mange åbenbare ligheder mellem *Lolitas* og *The Crying of Lot 49s* struktureringsprincipper, så adskiller Pynchons roman sig altså fra Nabokovs i sin tætte integration mellem det lineære plotniveau og det spatiale symbolske netværk. En fortolkning af romanen må således ikke blot fokusere på plottets lineære fremadskriden, eller på dynamikken mellem matricerne i det spatiale betydningsniveau, men må også registrere de dynamiske interaktioner mellem plottet og netværket. Hos Nabokov er niveauerne mere adskilt (og i *Ada* og såmænd også *Gravity's Rainbow* er de spatiale niveauer altdominerende), mens de i *The Crying of Lot 49* væver sig så meget ind og ud af hinanden, at romanens modus overordnet set befinder sig et eller andet sted mellem plottets bogstavelighed og det spatiale niveaus metaforiske netværk. Pynchon selv synes da også at antyde dette, i en af romanens vigtigste passager. Oedipa overværer teaterforestillingen *The Courier's Tragedy*, og pludselig synes skuespillets tone at ændre sig mærkbart:

It is about this point in the play, in fact, that things really get peculiar, and a gentle chill, an ambiguity, begins to creep in among the words. Heretofore the naming of names has gone on either literally or as metaphor. But now, as the Duke gives his fatal command, a new mode of expression takes over. It can only be called a kind of ritual reluctance. Certain things, it is made clear, will not be spoken aloud; certain events will not be shown onstage; though it is difficult to imagine, given the excesses of the preceding acts, what these things could possibly be. The Duke does not, perhaps may not, enlighten us. (71)

Denne beskrivelse af et tvetydigt ingenmandsland mellem det bogstavelige og det metaforiske er samtidig en god beskrivelse af *The Crying of Lot 49*. Pynchons romaner opererer i det hele taget ofte i dette midterfelt. V2-raketten fungerer således i *Gravity's Rainbow* både som en højst håndgribelig og bogstavelig trussel i det historiske rum, romanen indkredser, og som et fortættet metaforisk billede på det teknokratiske System og dets lineære drift mod døden.⁴⁵⁰ Midterfeltet er imidlertid særlig udtalt i *The Crying of Lot 49*. Med sit klart afgrænsede lineære plot som en bogstavelig klangbund for de spatiale symbolske matricer synes den i højere grad end Pynchons mere non-lineære romaner at fordre den samtidige anvendelse af to forskellige læsestrategier, en plotorienteret og en matrice-kortlæggende læsestrategi, der gradvist smelter sammen, jo mere man beskæftiger sig med romanen. I modsætning til *Lolita*, der ifølge Appel dannede »dizzying shifts of focus [...] in the reader's mind« (lxvi), så fusioneres den lineære plotfokus gradvist med den spatiale metaforiske fokus i *The Crying of Lot 49* og skaber en ny, kompleks fokus der kiler sig ind et sted mellem den bogstavelige og den metaforiske blændvidde.

⁴⁵⁰ Rakettens funktion i romanen lader sig for øvrigt sammenligne med Moby-Dicks funktion i romanen af samme navn. På den ene side er hvalen selve plottets motor – målet for kaptajn Ahabs monomane jagt – og på den anden side er den hvide hval en kompleks metafor, der bærer et hav af konnotationer.

4.2.5. Grænserne sløres, spejlet knuses og isolationen brydes

Et godt eksempel på den komplekse interaktion mellem romanens bogstavelige og metaforiske akse finder vi i andet kapitel. Den isolation, der udgør Oedipas grundvilkår i første kapitel og begyndelsen af andet kapitel (og som altså både beskrives gennem Oedipas rutinemæssige gøremål og gennem flere overlappende metaforiske matricer), nedbrydes nemlig effektivt i dette kapitel, på både det bogstavelige og det metaforiske plan. Den første aften i San Narciso opsøger Oedipas medeksekutor Metzger⁴⁵¹ hende på motellet, medbringende en flaske Beaujolais og en god portion charme. Faktisk er Metzger så flot en fyr, at Oedipa et øjeblik tvivler på hans realitet: »He turned out to be so good-looking that Oedipa thought at first They,⁴⁵² somebody up there, were putting her on. It had to be an actor. [...] she looked around him for reflectors, microphones, camera cabling, but there was only himself« (28). Oedipas reaktion viser med al tydelighed, at hun er barn af et mediesamfund, og den peger samtidig på, at hun mestrer mediesamfundets symboler og koder. Det viser sig nemlig, at den flotte Metzger rent faktisk *har* en fortid som skuespiller, nærmere betegnet som barneskuespiller, med det mundrette kunstnernavn Baby Igor. Selv om Metzger nu rent faktisk er advokat, er Oedipas følelse af uvirkelighed altså delvist berettiget, og denne følelse udbygges kun gennem resten af kapitlet.

Efter Metzgers opportune opdukken følger en lang, surrealistisk forførelsesscene. Efter en ensom tilværelse i Kinneret-Among-The-Pines er Oedipa langt om længe kommet ud i verden, og nu er hun også indstillet på at få valuta for pengene og lade verden komme til hende. I en henkastet beskrivelse af Oedipas udseende antydes det, *hvor* klar hun egentlig er til eventyret: »She'd shifted into stretch denim slacks and a shaggy black sweater, and had her hair all the way down. She knew she looked pretty good« (28-29) – på overfladen en ganske tilforladelig beskrivelse, men når man husker på sammenligningen af Oedipa med Rapunzel i foregående kapitel, antager den bogstavelige oplysning om, at Oedipa har slået håret ud, pludselig en betragtelig metaforisk signifikans: Oedipa er med andre ord klar til herrebesøg i Tårnet.

Og det får hun så: vinen trækkes op, og fjernsynet – dette eminente akkompagnement til en romantisk aften i mediesamfundet⁴⁵³ – tændes. Frem på skærmen toner billederne af en lille androgynt udseende barneskuespiller, der med sine bløde skulderlange krøller læner sig op af en trofast Skt. Bernhardshund. Barneskuespilleren er naturligvis Baby Igor, og Oedipas paranoia, hendes indledende mistanke om, at »They« driver gæk med hende, vender forståeligt nok tilbage med fornyet kraft. Det kan næsten ikke være et tilfælde, eller hvad?... Oedipa og Metzger sætter sig ned

⁴⁵¹ I en roman med underlige personnavne er det værd at hæfte sig ved dette navns ildevarslenende konnotationer: Metzger er tysk for »slagter«.

⁴⁵² Oedipas instinktive mistanke mod de ubestemmelige »They« peger på, at hun er disponeret for paranoia.

⁴⁵³ Da Oedipa senere i romanen opsøger opfinderen Nefastis, udtrykker han også et ønske om at forføre hende foran et tændt fjernsyn: »It makes it sexier, right?« (108).

og ser filmen – et melodrama om 2. Verdenskrig – og i takt med at vinmængden svinder, stiger stemningen i det lille motelværelse. Det samme gør den uafvendelige følelse af uvirkelighed. Filmen er naturligvis afbrudt af reklamer, og hver eneste reklameblok synes at reklamere for den afdøde Pierce Inveraritys firmaer; et faktum, der kun bestyrker Oedipas mistanke om, at Pierce Inverarity måske har iscenesat det hele som en udførlig practical joke. Alt imens Oedipa ser det iscenesatte melodrama på fjernsynet, får hun således en paranoid fornemmelse af, at hendes egen virkelighed er i færd med at blive iscenesat af diabolske dukkeførere, og grænsen mellem hvad der er virkelighed⁴⁵⁴ og hvad der er fiktion begynder at smuldre.

Grænsen sløres yderligere, mens det stereotype krigsdrama skrider fremad. Oedipa og Metzger tager hul på en flaske tequila og rykker tættere og tættere på hinanden, alt imens de diskuterer filmens plot. På et tidspunkt er Baby Igors filmfar – en karsk ubådsskipper, der i sin hjemmelavede miniubåd udfører dristige raids på tyske krigsskibe, med sønnen og Skt. Bernhardshunden som sine pålidelige besætningsmedlemmer – fanget i tyskernes gigantiske antiubådsnet, og han foreslår snarrådigt en nødplan, som den voksne Metzger i sine løbende kommentarer til filmen forkaster:

»One thing we can do,« announced the father, »go to the bottom, try to get *under* the net.«

»Ridiculous,« said Metzger. »They'd built a gate in it, so German U-boats could get through to attack the British fleet. All our E class subs simply used that gate.«

»How do you know that?«

»Wasn't I there?« (32)

Med sin afsluttende kommentar mere end antyder Metzger, at filmen i virkeligheden dokumenterer en reel historisk begivenhed, som han deltog i. Det underbygges lidt senere i kapitlet, hvor filmen er nået til en massakre på britiske soldater (en af romanens fem massakrer ved vandet):

»This is it, men,« a phony British accent was heard to whisper. Suddenly a host of Turkish rifles on shore opened up all together, and the massacre began.

»I know this part,« Metzger told her, his eyes squeezed shut, head away from the set.

»For fifty yards out the sea was red with blood. They don't show that.« (36)

Metzgers reaktion på massakren, samt hans »They don't show that« antyder endnu en gang, at filmen er andet og mere end fiktion, men samtidig indikerer påpegningsen af, at den engelske accent er »phony«, ⁴⁵⁵ at det *er* et Hollywoodprodukt, Metzger og Oedipa følger på skærmen; en tese,

⁴⁵⁴ »Virkelighed« betyder her selvfølgelig »virkelighed inden for romanens rammer« – altså romanens realitetsniveau.

⁴⁵⁵ Og andetsteds hører vi, at Baby Igor, hans hund og hans far står »in front of phony-Dodecanese process footage of a seashore at sunset« (30). Her er der ingen tvivl om, at der er tale om fiktion.

der for øvrigt konsolideres af Metzger selv andre steder i kapitlet, hvor han uden tøven betegner filmen som en fiktion (se f.eks. side 30). I det store og hele er der således ikke nogen tvivl om, at parret er tilskuere til, hvad Pynchon i *Gravity's Rainbow* betegner som en »wretched Hollywood lie« (GR, 641), men Metzgers reaktioner samt Oedipas følelse af at deltage i en iscenesat begivenhed medfører alligevel, at grænserne mellem fiktion og virkelighed sløres afgørende.⁴⁵⁶

Som vi så i det foregående kapitel, er denne destabilisering af ontologiske niveauer et af de postmodernistiske kendetegn, der fokuseres mest på i den kanoniserede postmodernismekonstruktion. Problematiseringen af grænserne mellem forskellige virkelighedsniveauer spiller således en afgørende rolle hos f.eks. Ihab Hassan, Linda Hutcheon, og ikke mindst hos Brian McHale (der gør undersøgelsen af ontologiske spørgsmål til selve det konstituerende element i postmodernismen), og man kan heller ikke komme uden om, at den også spiller en særdeles vigtig rolle i *The Crying of Lot 49*. I scenen med Metzger og Oedipa foran fjernsynet antydes det, at virkeligheden måske er en fiktion, og at fiktionen måske er virkelighed, og fundamentet under både læseren og Oedipa begynder at skride mærkbart.

Destabiliseringen af ontologiske niveauer er i det hele taget et af Pynchons adelsmærker, og denne praksis når sit foreløbige højdepunkt i *Gravity's Rainbow*, der åbner i en drøm og slutter i et biografteater, med antydningen af, at de foregående 759 sider »bare« har været en film.⁴⁵⁷ Romanen oscillerer i det hele taget hyppigt mellem velresearchede skildringer af krigens trøstesløse landskaber og åbenlyst fiktive passager fra adskillige forskellige fantasiverdener, inklusive et Helvede for dobbeltagenter, en futuristisk Raketen-Stadt og et kammerspil for bekymrede hudceller.

Sløringen af grænserne mellem realitetsniveauerne er altså en generel foreteelse i Pynchons romaner i særdeleshed og postmodernismen i almindelighed. Hvis denne grænseoverskridende praksis kan siges at medføre en destabilisering af en given roman på det globale plan – hvad er egentlig virkeligt og hvad er falskt i dette værk? – så vil jeg imidlertid hævde, at destabiliseringen ikke behøver at udstrække sig til de mange lokale betydningsmatricer, der er indlejret i romanen. Global ustabilitet behøver ikke nødvendigvis at devaluere de lokalt forekommende udsagn i romanens rum, og den berører ikke de postmoderne romaner retten eller evnen til at fremsætte socialt relevante – og socialt indignerende – udsagn. Udviskningen af grænserne mellem fiktion og virkelighed i andet kapitel af *The Crying of Lot 49* trækker ikke noget fra romanens fremstilling af f.eks. Oedipas ensomhed (og om noget kan den siges at forstærke personkarakteristikken af Oedipa, idet den overfører Oedipas fundamentale usikkerhed til læseren).

⁴⁵⁶ Med et ordspil, der kun giver mening på engelsk, er grænserne mellem filmens »reel« og virkelighedens »Real« slørede (se 35, 40, 41).

⁴⁵⁷ Og denne fortolkning understøttes kun af, at man på første side af romanen, i beskrivelsen af en krigstidsevakuerings fra London, kan læse: »The Evacuation still proceeds, but it's all theatre« (GR, 3).

På dette forstyrrende bagtæppe af ontologisk uvished fortsætter Metzger ufortrødent sin forførelse af Oedipa (eller Oedipa fortsætter sin forførelse af Metzger – det er aldrig helt klart, hvem der er den drivende kraft bag transgressionen). Metzger foreslår et væddemål: Oedipa skal gætte, hvorvidt filmen på fjernsynet ender lykkeligt eller ej. Den kulørte genre taget i betragtning forventer Oedipa naturligvis, at det hele ender godt – »All those movies had happy endings« (34) – men i en trodsreaktion mod Hollywoods forudsigelighed, eller måske i et ubevidst ønske om at tabe væddemålet, gætter hun alligevel på, at filmen ender med det tapre trekløvers grusomme død. Indsatsen er høj: hvis Oedipa taber, skal hun gå i seng med Metzger (hvilket måske kan forklare hendes gæt på en ulykkelig slutning), og med denne præmie for øje retter Oedipa og Metzger igen opmærksomheden mod fjernsynet. Mens de utålmodigt venter på filmens (og deres eget efterfølgende) klimaks, foreslår Metzger en ny leg: Strip Botticelli (36). Oedipa må stille spørgsmål om filmens handling, men for hvert spørgsmål skal hun tage et stykke tøj af. Den snu Oedipa accepterer reglerne, men smutter efterfølgende ud på badeværelset, hvor hun ifører sig alt sit medbragte tøj:

It all seemed to take hours to put on and she could hardly walk when she was finished. She made the mistake of looking at herself in the full-length mirror, saw a beach ball with feet, and laughed so violently she fell over, taking a can of hair spray on the sink with her. The can hit the floor, something broke, and with a great outsurge of pressure the stuff commenced atomizing, propelling the can swiftly about the bathroom. [...] Everything smelled like hair spray. The can collided with a mirror and bounced away, leaving a silvery, reticulated bloom of glass to hang a second before it all fell jingling into the sink; zoomed over to the enclosed shower, where it crashed and totally destroyed a panel of frosted glass; thence around the three tile walls, up to the ceiling, past the light, over the two prostrate bodies,⁴⁵⁸ amid its own whoosh and the buzzing, distorted uproar from the TV set. She could imagine no end to it;⁴⁵⁹ yet presently the can did give up in midflight and fall to the floor, about a foot from Oedipa's nose. She lay watching it. (36-38)

Efter dette komiske interludium genoptager Oedipa og Metzger fjernsynskiggeriet, alt imens Oedipa tager det ene lag tøj af efter det andet (det medfører heftige protester fra utålmodige Metzger, da Oedipa tager sin *trede* ørering af), og filmfragmenterne fortsætter med at rulle hen over skærmen, afbrudt af en evindelig strøm af Inverarity-relaterede reklamer. Oedipa bliver mere og mere omtåget: »Things grew less and less clear.⁴⁶⁰ At some point she went into the bathroom, tried to

⁴⁵⁸ Metzger har i mellemtiden sluttet sig til Oedipa på badeværelset.

⁴⁵⁹ Denne sætning er blot én af mange i *The Crying of Lot 49*, der drillende henviser til romanens egen manglende slutning. Førstegangslæseren (og andengangs- og tredjegangslæseren) læser sandsynligvis hurtigt hen over sådanne øjensynligt uskyldige bemærkninger, men efterhånden træder de frem og danner en betydningsmatrice, der kredser om plottets manglende afslutning. Man kan finde andre referencer til slutninger og især manglen på samme på f.eks. side 32, 34, 37, 43, 75, 95, 128 og 129.

⁴⁶⁰ Denne beskrivelse af Oedipas svigtende perception er samtidig en rammende beskrivelse af romanens overordnede bevægelse fra klarhed til uvished.

find her image in the mirror and couldn't. She had a moment of nearly pure terror. Then remembered that the mirror had broken and fallen in the sink« (41). Da hun vender tilbage til Metzger, er han faldet i søvn foran fjernsynet, så hun vækker ham, hvorpå han bruger 20 minutter på at klæde hende af, inden Oedipas utroskab endelig kan blive en realitet. Oedipas og Metzgers klimaks koinciderer med filmens klimaks, og det viser sig overraskende nok, at krigsdramaet ender ulykkeligt, med vores rosenkindede heltes tragiske død. Oedipa har vundet væddemålet, og Metzger indkasseret sin præmie...

Denne afslutning på andet kapitel kan sagtens læses og nydes alene for sine komiske, nærmest *slapstick*-agtige, kvaliteter, men de uforpligtende løjer (der også får mange læsere til at afskrive Pynchon som en overfladisk forfatter) gemmer desuden på en omhyggelig udbygning af romanens symbolske netværk. Da Oedipa ifører sig adskillige lag tøj, prøver hun samtidig i et sidste desperat forsøg at opretholde den isolation mod omverdenen, som hun nu ser smuldre. Hendes uheld ude på badeværelset indikerer imidlertid, at Oedipas selvindsluttede tilværelse er tæt på at ophøre: Spraydåsens hurtige udtømmning af sin oplagrede, ordnede energi udgør ganske vist endnu en af romanens mange iscenesættelser af den anden termodynamiske lov og bevægelsen mod stadig større entropi, men i dette tilfælde kan forøgelsen af entropi ét sted i romanens overordnede system medføre en nedsættelse af entropien på et andet niveau. Spraydåsens vilde flugt knuser spejlet, og da den narcissistiske Oedipa senere går ud på badeværelset igen, kan hun til sin store rædsel ikke finde sit eget spejlbillede. Det lukkede system brydes og Oedipa kastes ud i omverdenen. Tilbage i stuen fjernes de sidste rester af hendes isolation bogstaveligt talt, lag for lag, af den liderlige Metzger,⁴⁶¹ og Oedipas nærkontakt med eventyret kan begynde.

4.2.6. Oedipa som detektiv

Efter Oedipas bogstavelige og metaforiske åbning mod omverdenen tager begivenhederne fart, og romanens mysterium melder sin ankomst. Tredje kapitel åbner med en opsummering af det foregående og en antydning om det kommende:

Things then did not delay in turning curious. If one object behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something's secret title) were to bring to an end her encapsulation in her tower, then that night's infidelity with Metzger would logically be the starting point for it; logically. That's what would come to haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together. As if (as she'd guessed that first minute in San Narciso) there were revelation in progress all around her. (44)

⁴⁶¹ Spillet Strip Botticelli og Metzgers omstændelige afklædning af Oedipa indleder en række referencer til »stripping« i *The Crying of Lot 49*. Senere i romanen beskrives f.eks. Oedipas gradvise afdækning af Tristero-mysteriet som et ildevars-lende strip-show (54), og hen mod slutningen af romanen tænker en stadig mere desperat Oedipa, at hendes mænd er »stripping away, one by one« (153).

Citatet er et af de relativt sjældne eksempler i romanen, hvor fortælleren udtrykker en mer-viden i forhold til Oedipas nutid. Tristero er endnu ikke dukket op på romanens scene, men fortælleren foregriber alligevel begivenhedernes gang ved at henvise til denne – for førstegangslæseren på dette tidspunkt endnu ukendte – entitet. Derudover udbygger passagen beskrivelsen af Oedipas vordende paranoia: Hun føler, at begivenhederne har arrangeret sig *lidt* for nydeligt, i et velordnet, logisk system, der træder mærkbart frem fra tilværelsens sædvanlige kaos – næsten som om hun er del i et større plot.⁴⁶²

Oedipas møde med mysteriet er ikke en pludselig begivenhed. I sit arbejde med at få styr på Pierces testamente oplever hun først en række mindre brud på normaliteten; brud, der hver især ikke er nok til at løfte mere end et øjenbryn, men hvis stadige akkumulation efterhånden river hende ud af sin nedslidte pladerille og slynger hende ind i en ildevarslende, skyggefuld verden. Det hele starter med noget så øjensynligt uskyldigt som en trykfejl.⁴⁶³ Oedipa får brev hjemmefra og kigger tilfældigvis lidt nærmere på kuverten, end hun plejer:

It may have been an intuition that the letter would be newsless inside that made Oedipa look more closely at its outside, when it arrived. At first she didn't see. It was an ordinary Muchoesque envelope, swiped from the station, ordinary airmail stamp, to the left of the cancellation a blurb put on by the government, REPORT ALL OBSCENE MAIL TO YOUR POTSMMASTER. Idly, she began to skim back through Mucho's letter after reading it, to see if there were any dirty words. »Metzger,« it occurred to her, »what is a potsmaster?« (46)

En stavfejl er i sig selv ikke noget ildevarslende fænomen, og den gennemsnitlige avislæser vil sandsynligvis støde på adskillige hver eneste dag. Lidt mere grund til bekymring er der, når stave-

⁴⁶² Jeg bruger ordet i begge dets betydninger: a) et litterært plot, og b) et komplot, en sammensværgelse. Ordet har den samme dobbeltbetydning på engelsk, og da mistænksomme Oedipa i andet kapitel spekulerer på det bemærkelsesværdige sammenfald mellem Metzgers opdukken og filmens fremtræden på skærmen og når frem til, at: »it's all part of a plot, an elaborate, seduction, *plot*« (31), invokeres begge betydninger i et ordspil, der på én og samme tid peger på romanens realitetsniveau og på et selvrefleksivt, skrifttematisk niveau: Oedipa er på én gang offer for en sammensværgelse og indlejret i et litterært plot.

⁴⁶³ Trykfejl er dog sjældent uskyldige i den sprogligt selvrefleksive postmodernisme, og et par millimeters forskel i distributionen af tryksværite kan have store konsekvenser. Et godt eksempel på en signifikant (og selvfølgelig tilsigtet) trykfejl finder vi i Nabokovs *Pale Fire*. John Shade har mistet sin datter, og i et desperat forsøg på at afvende det uafvendelige tab, skriver han et langt digt om tabet. I et drømmesyn (der vist rettelig er et epileptisk anfald) får John Shade en vision af Evigheden: han ser en lysende hvid »fountain«, der giver ham håb om, at datteren (en sørgelig figur, der pga. ensomhed begik selvmord) nu befinder sig i en evig, æterisk dimension, og at han efter sin egen jordiske eksistens vil blive genforenet med hende i det hinsides. Da Shade efterfølgende i et magasin læser en historie om en Mrs. Z's nærdødsoplevelse og opdager, at også hun så en »fountain« på gravens rand, ser han det som en bekræftelse af visionen. Han ringer til journalisten bag historien, og med et grusomt slag vristes illusionen ud af hænderne på Shade. Der var nemlig en trykfejl i artiklen: Mrs. Z så ikke nogen »fountain« på tærsklen til det hinsides; hun så et »mountain«, og den desillusionerede Shade, der med ét mister håbet om nogensinde at se sin datter igen, konkluderer: »Life Everlasting – based on a misprint!« (*Pale Fire*, 479).

fejlen udgår fra højeste sted – fra det officielle USA, der burde have styr på sådanne detaljer.⁴⁶⁴ Det er desuden værd at hæfte sig ved, hvor og hvorfor Oedipa opdager fejlen. Hendes forventning om, at brevet fra ægtemanden er »newsless«, siger både noget om, hvor indholdsløs Muchos tilværelse må være, og hvor indholdsløst ægteskabet imellem dem er blevet.⁴⁶⁵ På grund af den manglende forventning om et meningsfuldt budskab fra den svegne ægtemand (der sandsynligvis udnytter Oedipas fravær til sine egne udenomsaffærer), retter Oedipa opmærksomheden mod selve mediet, så at sige: mod den kuvert, de stempler og det frimærke, der rummer de nødvendige informationer for brevets planmæssige cirkulation i postvæsenets kommunikationssystem. Mediet viser sig at udgøre sit eget kryptiske budskab – the medium is the message⁴⁶⁶ – og gennem sin opmærksomhed på dette mediebudskab kommer Oedipa på sporet af noget usædvanligt.

Samme aften besøger hun sammen med Metzger baren The Scope,⁴⁶⁷ og dér løftes yderligere en flig af mysteriet. Midt i al morskaben i baren lyder pludselig det forventningsfulde udråb »Mail call« (51), og ind kommer en knægt med en sæk fuld af breve til bargæsterne. Oedipa, der er vant til at få sin post leveret af det amerikanske postvæsen, studser over hændelsen og går derefter ud på dametoilettet, hvor hun opdager følgende meddelelse på væggen: »Interested in sophisticated fun? You, hubby, girl friends. The more the merrier. Get in touch with Kirby, through WASTE only, Box 7391, L. A.« (52). Denne opfordring til utugt ledsages desuden af symbolet:



som Oedipa straks noterer i sin lille notesbog. Da hun vender tilbage til barlokalet, udspørger hun en af bargæsterne, Mike Fallopian, om den uautoriserede postomdeling (at omdele posten er et regeringsmonopol), og han fortæller, at de ansatte i den nærliggende industrigigant Yoyodyne i al hemmelighed bruger firmaets interne postsystem til at kommunikere med hinanden, hinsides det officielle postvæsen. Det er ganske vist ikke de store hemmeligheder, der kommunikeres. Fallopian viser Oedipa og Metzger det brev, han netop har modtaget af den illegitime kurer:

⁴⁶⁴ Metzger tager lidt lettere på det: »So they make misprints, [...] let them. As long as they're careful about not pressing the wrong button, you know?« (47).

⁴⁶⁵ Dette indtryk skabes for så vidt allerede i det foregående afsnit i romanen, hvor vi hører om Oedipas og Muchos »inabilities to communicate« (46).

⁴⁶⁶ Som medieteoretikeren Marshall McLuhan berømt formulerede det i de tidlige 60'ere. McLuhan er i det hele taget en af de store inspirationskilder for *The Crying of Lot 49*, og sammen med Norbert Wiener udgør han et vigtigt teoretisk fundament under Pynchons roman. I forordet til *Slow Learner* vedgår Pynchon, at Norbert Wiener var en stor indflydelse, og i et brev til en af sine læsere diskuterer Pynchon Marshall McLuhans teorier (Pynchon 1969).

⁴⁶⁷ Oedipa kan ikke klare motellets dødelignende tilstand, »the stillness of the pool and the blank windows that faced on it« (47), og gennem denne udbygning af den metaforiske spejlmatrix signaleres hendes motivation for en aften i byen.

Dear Mike, it said, how are you? Just thought I'd drop you a note. How's your book coming? Guess that's all for now. See you at the Scope.

»That's how it is,« Fallopian confessed bitterly, »most of the time.« (53)

Fallopian er naturligvis bitter, fordi brevet til ham er nøjagtig lige så indholdsløst som Muchos brev til Oedipa, men endnu en gang er det ikke brevets indhold (eller rettere: mangel på samme) der er det væsentlige: det er selve den rebelske gestus, der ligger i at kommunikere hinsides det officielle system. Mediet bliver atter til selve budskabet.

De små, øjensynligt ganske uskyldige, anormaliteter, Oedipa observerer i sine omgivelser, afløses hurtigt af mere bemærkelsesværdige brud på normaliteten, og scenen sættes for romanens overordnede mysterium:

So began, for Oedipa, the languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance at some unique performance, prolonged as if it were the last of the night, something a little extra for whoever'd stayed this late. As if the breakaway gowns, net bras, jewelled garters and G-strings of historical figuration that would fall away were layered dense as Oedipa's own street-clothes in that game with Metzger in front of the Baby Igor movie; as if a plunge toward dawn indefinite black hours long would indeed be necessary before The Tristero could be revealed in its terrible nakedness. Would its smile, then, be coy, and would it flirt away harmlessly backstage, say good night with a Bourbon Street bow and leave her in peace? Or would it instead, the dance ended, come back down the runway, its luminous stare locked to Oedipa's, smile gone malign and pitiless; bend to her alone among the desolate rows of seats and begin to speak words she never wanted to hear? (54)

Det er en ladet passage, der her citeres. Metaforikken fra forrige kapitels forførelsesscene videreføres, om end med mere ildevarslende konnotationer. Det er ikke længere Oedipa, der gennem stripperiet skal åbne sig for omverdenen, men en skrækindjagende sandhed – sandheden om Tristero – der vil blive blotlagt for publikum. Det bør understreges, at Oedipa på dette tidspunkt i romanen endnu ikke er stødt på Tristero-organisationen. Pynchon bygger effektivt op til introduktionen af Tristero, og allerede inden Oedipa (eller læseren) har nogen ide om, hvad organisationen rent faktisk *er*, har han skabt en aura af snigende uhygge omkring det gådefulde navn.

Som et resultat af det gradvist voksende mysterium glemmer Oedipa efterhånden alt om sine forpligtelser som eksekutrice og kaster sig ud i et intenst detektivarbejde. Ordet »detektivarbejde« er ikke tilfældigt valgt i denne sammenhæng. I sin efterforskning benytter Oedipa sig af detektivens velkendte arsenal af opklaringsteknikker: Hun skygger folk – endog i fornuftige, flade sko – (130), hun forklæder sig (148), hun forfølger hemmelige symboler og pløjer sig igennem kryptiske tekster på jagt efter afgørende spor.

Oedipa beskrives altså i det store og hele som en detektiv, men det er værd at hæfte sig ved, at hun ikke er en særlig god repræsentant for dette ædle erhverv. En lavine af spor, som den der rammer hende under hendes nattevandring i San Francisco, er nok til at tage modet fra hende, og i det hele taget lever hun ikke op til de forventninger, detektivgenrens konventioner sætter. Flere gange klandrer fortælleren hende da også for at levere et utilfredsstillende opklaringsarbejde: »Though her next move should have been to contact Randolph Driblette again, she decided instead to drive up to Berkeley« (100), konstaterer fortælleren kritisk, og senere erklærer han, at Oedipa er »reluctant about following up anything« (166). I sin vægren ved at følge op på lovende spor, og i sin uheldige insisteren på at følge op på de forkerte spor, er Oedipa slet og ret en dårlig detektiv, og den utålmodige læser må finde sig i, at mysteriet om Tristero ikke rigtig synes at nærme sig nogen løsning. Hvor den traditionelle detektivhistorie bevæger sig fra indledende uvisshed (hvem har myrdet godsejeren, eller hvem har stjålet skuespillerindens juveler?) til vished (aha: det var butleren!), så går den overordnede bevægelse i *The Crying of Lot 49* som tidligere beskrevet den anden vej: fra vished til uvished, fra trivial hverdag til altomsluttende mysterium. I sin artikel om romanen, »The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*«, skildrer Edward Mendelson netop denne bevægelse fra vished til uvished som en inversion af detektivhistorien:

Recent criticism has devoted much energy to finding detective-story patterns in fiction, and *The Crying of Lot 49*, with its heroine named after the first detective of them all, lends itself admirably to this method. However, Pynchon's novel uses mechanisms borrowed from the detective story to produce results precisely the opposite of those in the model. Where the object of a detective story is to reduce a complex and disordered situation to simplicity and clarity, and in doing so to isolate in a named locus the disruptive element in the story's world, *The Crying of Lot 49* starts with a relatively simple situation, and then lets it get out of the heroine's control: the simple becomes complex, responsibility becomes not isolated but universal, the guilty locus turns out to be everywhere, and individual clues are unimportant because neither clues nor deduction can lead to the solution. (Mendelson 1978b, 123)

De spor, Oedipa rent faktisk forfølger, leder hende blot til nye spor, nye informationer, og hun viser sig hurtigt ude af stand til at arrangere disse knopskydende spor i noget kohærent mønster.

På trods af sine manglende talenter for detektivgerningen lykkes det dog sluttelig Oedipa at nå frem til en begivenhed, der har potentialet til at kaste lys over gåden. En frimærkesamling med adskillige forfalskede frimærker, der sandsynligvis hidrører fra Tristero-organisationen, bliver sat til salg på en auktion som katalognummer 49, og Oedipa møder nervøs op i auktionslokalet. Og auktionen er da også med til at løse i hvert fald ét mysterium i romanen, nemlig mysteriet om romanens titel: For en førstegangslæser af *The Crying of Lot 49* er titlen i sig selv nemlig lidt af en gåde. Hvad betyder den egentlig? Både ordene »crying« og »lot« har adskillige betydninger, og un-

dervejs i romanen er Pynchon omhyggelig med at aktivere så mange af disse betydninger som muligt. Der er således usædvanlig megen »crying« i den korte roman, og usædvanlig mange »lots«, ⁴⁶⁸ og læseren bliver blot mere og mere forvirret, indtil det endelig på romanens sidste sider bliver klart, at ordet »crying« i titlen henviser til det, en auktionarius gør, når han udbyder eller udråber de forskellige katalognumre, og at »lot« netop henviser til et sådant katalognummer. ⁴⁶⁹ Dette mysterium løses altså i sidste kapitel, men det er også det eneste mysterium, der bliver løst. Da Oedipa (og læseren) endelig er nået frem til det punkt, hvor alt skal blive klart i et blændende denouement, stopper romanen ganske enkelt med ordene: »The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49« (183). Titlen »forklares« i romanens sidste sætning, men alt, hvad denne »løsning« gør, er at sende læseren tilbage til romanens begyndelse, lidt klogere på titlens betydning, men i øvrigt med uforrettet sag. Det afgørende mysterium i romanen og målet for Oedipas *quest*, gåden om Tristero, kommer *ikke* nærmere nogen løsning, men selv om man kan bebrejde Oedipas manglende detektivevner for mangt og meget, så kan man dårligt bebrejde hende for denne konkluderende lakune. Den »skyldige« i denne sammenhæng er Thomas Pynchon, der i løbet af romanen effektivt vækker vores narrative begær ved at benytte en lang række konventioner fra detektiv- og thriller-genren, og så – lige da vi er ved at nå klimaks – afbryder affæren. *The Crying of Lot 49* er litteraturens svar på *coitus interruptus*. ⁴⁷⁰

4.2.7. Postmodernismen og antidetektivromanen

I sin samtidige trækken på og demontering af detektivgenrens konventioner, fremstår *The Crying of Lot 49* i sig selv som lidt af en konvention, nemlig som en *postmodernistisk antidetektivroman*. Noget vil sikkert indvende, at en stor del af antidetektivromanens eksistensberettigelse netop er at gøre op med litterære konventioner, og at det derfor er lidt af et snigløb mod genren at betegne den selv som en konvention, men jeg vil hævde, at antidetektivromanen er så etableret en størrelse i det postmodernistiske felt, at den har udkrystalliseret sig som en klart afgrænset genre. Forskningen har da også haft et godt blik for denne særlige afart af den postmodernistiske roman, og der er især publiceret en del artikler og bøger om Paul Austers antidetektivfortællinger. ⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Se bl.a. s. 15, 25, 45, 51, 56, 80, 82, 144, 177.

⁴⁶⁹ Den danske titel på romanen, *Katalognummer 49 udbydes*, er således ganske præcis, men samtidig reducerer den helt og aldeles den gådefulde flertydighed, der rummes i originaltitlen. Der ligger en væsentlig pointe i, at romanens titel først forklares på de allersidste sider, men denne pointe går fløjten i den bogstavelige fordanskning.

⁴⁷⁰ Min seksuelle metaforik her er ikke grebet ud af det blå, men lægger sig i forlængelse af en passage i *Gravity's Rainbow*, hvor Pynchon selv sammenligner de traditionelle detektivfortællinger med pornografi: »pornographies of deduction – aah, that sigh when we guess the murderer – all these novels, these films and songs they lull us with, they're approaches, more comfortable and less so, to that Absolute Comfort. [...] The self-induced orgasm« (GR, 155).

⁴⁷¹ Se bl.a. Anne M. Holzapfel: *The New York trilogy. Whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's anti-detective novels* (1996).

Selv om Paul Auster uden tvivl er en væsentlig repræsentant for postmodernismens afmontering af detektivgenrens konventioner, så var der allerede skrevet mange væsentlige antidetektivfortællinger, før Auster udgav sin *New York Trilogy*. En slags urtekst i den henseende er Borges' novelle »Døden og passeren« fra samlingen *Ficciones* (1944). I første kapitel af *City of Words* fremhæver Tony Tanner de to forfattere Jorge Luis Borges og Vladimir Nabokov som de vigtigste litterære forudsætninger for den amerikanske efterkrigslitteratur, og selv om forfattere som James Joyce, Nathanael West og William Faulkner uden tvivl burde føjes til Tanners liste, så har han ret i, at Borges og Nabokov har fungeret som overordentlig vigtige inspirationskilder for postmodernismen. Nabokov begyndte som bekendt at udgive romaner på engelsk allerede i 1941 (*The Real Life of Sebastian Knight*), og med udgivelsen af de unikke romaner *Lolita* (1955) og *Pale Fire* (1962) var han med til at bane vejen for en række nye sorthumoristiske litterære eksperimenter. Argentineren Borges udgav sine vigtigste tekster på spansk i 1940'erne, og han var relativt ukendt uden for den spansktalende verden indtil 1962, hvor Grove Press udgav en amerikansk udgave af hans hovedværk *Ficciones*. Oversættelsen var foranlediget af, at Borges året forinden havde vundet The International Publishers Prize (sammen med Samuel Beckett), og udgivelsen gjorde i løbet af ingen tid Borges til en forfatter, man bare *måtte* læse. Historien om den tidlige amerikanske postmodernisme bør derfor i en vis forstand også inkludere Borges, idet *Ficciones* blev introduceret i det nordamerikanske litterære landskab sammen med tidlige postmoderne romaner som John Barths *The Sot-Weed Factor*, Joseph Hellers *Catch-22* og Thomas Pynchons *V*.

Som mange af Borges' fiktioner foregår »Døden og passeren«⁴⁷² i en slags globaliseret Buenos Aires, hvor franskklingende stednavne som Villa Triste-Le Roy og Rue de Toulon ubesværet blander sig med et kosmopolitisk konglomerat af egennavne som f.eks. Finnegan, Lönnrot, Treviranus, Marcelo Yarmolinsky og Red Scharlach. Borges' mildest talt idiosynkratiske brug af navne løsriver hans fiktioner fra en klart afgrænset historisk og geografisk kontekst og tilfører dem forlods en slags universalitet.⁴⁷³ Fiktionens hovedperson – og vel i en vis forstand også dens »helt« – er detektiven Erik Lönnrot, der er kommet på sporet af en seriemorder.⁴⁷⁴ Han sætter sig selvfølgelig for at opdage »den hemmelige morfologi i den grusomme serie« (*Fiktioner*, 143) for derigennem at forudse morderens næste træk, og til det formål mønstrer han al sin deduktive kløgt, sin kølige rationa-

⁴⁷² »Døden og kompasset« ville være en mere præcis oversættelse af novellens titel. Eventuelle klager kan rettes til Peter Poulsen, den danske oversætter af *Fiktioner*.

⁴⁷³ Borges var aldrig særlig interesseret i den omstændelige udpensling af et materielt univers, der udgør en stor del af mange romaner. Han ville med egne ord hellere referere en til lejligheden opfundet roman end have besværet med rent faktisk at skulle skrive den, og kondensation er i det hele taget et af Borges' adelsmærker. Hans fiktioner er ikke så meget historier som udkrystalliserede ideer.

⁴⁷⁴ Seriemorderen var i 40'erne endnu ikke det kulturelle ikon, han senere skulle blive. Selv om man selvfølgelig har kendt til seriemordere endnu længere tilbage – tænk blot på Jack the Ripper – så var seriemorderen en relativt sjælden gæst i litteraturen før 1970.

litet. Lönnrot, får vi at vide, »opfattede sig selv som den rendyrkede logiker, en Auguste Dupin« (ibid., 143). Dupin er naturligvis hovedpersonen i Edgar Allan Poes tre klassiske detektivfortællinger,⁴⁷⁵ og ved at henvise til dette klassiske eksempel på den rationelle, analytiske detektiv, indskriver Borges sin hovedperson i en tradition, der også indbefatter Sherlock Holmes og Hercule Poirot. Lönnrots opklaringsmetoder er som forgængernes baseret på en kausal og formålsrettet logik, hvor hver detalje indtager sin plads i et større rationelt mønster, og hvor der ikke levnes plads til tilfældigheder. Da Lönnrot diskuterer det første mord med sin politiinspektør Treviranus, og da denne formaster sig til at betragte mordet på rabbineren Yarmolinsky som et sammenfald af tilfældigheder, ser Lönnrot sig nødsaget til at irettesætte sin foresatte:

– Muligt, men ikke særlig interessant – svarede Lönnrot. – Hertil kan du sige, at virkeligheden ikke har den mindste pligt til at være interessant. Jeg vil svare, at virkeligheden kan ignorere denne pligt, men ikke hypoteserne. Den løsning, du foreslår, er for tilfældig. Her ligger en død rabbiner; jeg ville foretrække en rent rabbinsk forklaring, ikke en imaginær indbrudstyvs imaginære fejltagelse. (ibid., 145)

Vor helt betragter således de virkelige omstændigheder i forbindelse med mordet som uinteressante, og han fokuserer i stedet på at opstille en interessant hypotese, der kan opfylde hans krav om logisk stringens. Inspireret af Yarmolinskys kald som rabbiner, lægger Lönnrot sig hurtigt fast på en »rent rabbinsk forklaring«, der involverer Tetragrammet: ifølge jødisk mysticisme de fire bogstaver (JHVH), der peger på Guds hemmelige navn.⁴⁷⁶

Lönnrot opstiller meget sigende denne hypotese med afsæt i *læsning*: I offerets bibliotek finder han adskillige værker om jødisk mysticisme, og i hans skrivemaskine finder han et ark papir med ordene: »Det første bogstav i Navnet er sagt« (146). I Borges' novelle – som i Poes, Doyles og

⁴⁷⁵ »The Murders in the Rue Morgue«, »The Mystery of Marie Rogêt« og »The Purloined Letter«. Poe regnes sædvanligvis for at være den moderne detektivfortællings fader, og hans tre noveller om Auguste Dupin foregriber på mange måder Arthur Conan Doyles historier om Sherlock Holmes og Agatha Christies romaner om Hercule Poirot. Det vigtigste våben for alle tre detektiver i kampen mod den irrationelle (eller indimellem dødbringende rationelle) forbryderverden er »de små grå« – Poirots berømte betegnelse for de hjerneceller, og i overført betydning den rationelle fornuft, der i sidste ende fører til løsningen på mysteriet og skurkens nederlag.

⁴⁷⁶ Denne alfabetisk inspirerede serie af mord har et fortilfælde i Agatha Christies *The ABC Murders* fra 1936. I Christies fremragende roman myrdes først Alice Ascher fra Andover, så Betty Barnard fra Bexhill-on-Sea, derefter Sir Carmichael Clarke fra Churston, inden ABC-morderen forkludrer mordet på Mr. Downes fra Doncaster (han kommer til at myrde en Mr. Earlsfield i stedet og spolerer dermed sin flotte serie). Poirot sættes på sagen, og han ræsonnerer sig frem til, at formålet med de alfabetiske mord har været at skjule det virkelige motiv til et af mordene. Efterforskningen vil naturligvis altid koncentrere sig om triaden »means, motive and opportunity«, men ved at efterlade en alfabetisk serie af mord i sit kølvand håbede morderen, Sir Clarkes bror, at efterforskningen ville fokusere på selve den alfabetiske progression som motivet og dermed overse den store arv, der faldt i hans hænder ved brorens død.

I Don DeLillos *The Names* (1982) optræder endnu en alfabetisk mordserie, men hos DeLillo er motivet ikke ussel mammon (eller smålig hævntrøst): den kult, der står bag bogstavmordene i *The Names* er – som for øvrigt DeLillo selv – drevet af en indædt tro på sprogets metafysiske kraft.

Christies tidligere detektivfortællinger – er detektivens opklaringsarbejde nært forbundet med læsning og fortolkning af tekster, og som jeg skal komme ind på om et øjeblik, er denne forbindelse særdeles vigtig for de postmoderne omskrivninger af detektivgenren.

Den rabbinske tradition for tekstnære fortolkninger – nogen vil sige overfortolkninger – tiltaler naturligvis den teoretisk anlagte Lönnrot, der er mere optaget af sin egen teori end af det faktiske mord på Yarmolinsky. Da redaktøren af avisen *Yidische Zaitung* få dage senere kontakter ham for at snakke om mordet, vil Lönnrot heller tale om Guds diverse navne, og da det andet og tredje offer myrdes, ser Lönnrot det som bekræftelsen af en hypotese, snarere end en menneskelig tragedie. Treviranus fornemmer noget forlorent ved hele affæren, men da han efter det tredje mord spørger Lönnrot: »Hvad nu hvis hele denne historie i nat var simuleret?« (151), affejes han med et latinsk citat. Lönnrot forbliver overbevist om validiteten af sin rabbinske forklaring, og det mest værdifulde spor i forbindelse med det tredje mord er således hverken blodspor, fingeraftryk eller fodspor, men »et ord, Ginzberg [offeret, TRA] sagde« (151). Ved hjælp af en passer, et kompas og sin logiske sans opstiller Lönnrot efterfølgende en geometrisk figur, der forudsiger både stedet og tiden for det fjerde og sidste mord i den tetragrammatiske serie, og han begiver sig ud til det projekterede gerningssted, Villa Triste-le-Roy, for at forhindre forbrydelsen.

Da Lönnrot træder ind i den månebeskinnede og labyrintiske villa, opdager han, at ærkefjenden Red Scharlach har sat en fælde for ham. Red Scharlach kender Lönnrots måde at ræsonnerer på,⁴⁷⁷ og han har skabt hele »den grusomme serie« med det ene formål at få detektiven til at møde op på et bestemt sted og et bestemt tidspunkt. Ironisk nok fik Red Scharlach ideen ved et rent tilfælde: Da han myrdede Yarmolinsky, fandt han i skrivemaskinen det stykke papir, Lönnrot senere lagde til grund for sin hypotese, og de kryptiske ord gav ham straks ideen til, hvordan han kunne lade Lönnrot spinde sig selv ind i en interpretativ labyrint. Treviranus' tese om, at mordet på Yarmolinsky blot var et sammenfald af uheldige omstændigheder – en tese, som den rationelle Lönnrot hånligt forkastede – viser sig altså at holde stik, men denne erkendelse kommer for sent for Lönnrot, der i novellens sidste sætning bliver dræbt af den drevne skurk.

I sidste ende er det Lönnrots rationelle, logiske og deduktive detektivarbejde, der lægger løkken om hans egen hals. Red Scharlach udnytter med stor kløgt Lönnrots paranoide tendens til at indprojicere forbindelser i et i udgangspunktet uforbundet materiale, og han forlader sig på, at detektivens vane med at opstille abstrakte hypoteser og ignorere realiteterne nok skal gøre arbejdet for ham. I sit opklaringsarbejde er Lönnrot så fikseret på det symmetriske system, han selv har

⁴⁷⁷ Slægtskabet mellem de to understreges yderlige af det røde element i begge navne.

opstillet, at han ikke interesserer sig for de materielle omstændigheder ved forbrydelserne, og i det monomane forsøg på at føre systemet til sin logiske konklusion dødsdømmer han sig selv.⁴⁷⁸

I »Døden og passeren« aktiverer Borges en lang række af detektivfortællingens konventioner, og hans fiktion følger i vid udstrækning genrens klassiske skema. I sidste ende er det dog netop loyaliteten mod disse konventioner, der besejrer vores helt, og Lönnrots død indvarsler den postmodernistiske dekonstruktion af detektivfortællingens hævdevundne skabelon.

Borges var tidligt ude med sin kærlige kritik af detektivgenren,⁴⁷⁹ men med postmodernismens gradvise fremkomst i slutningen af 50'erne og starten af 60'erne blev antidetektivfortællingerne hyppigere. Med *V.* og *The Crying of Lot 49* var Pynchon en af de første udøvere af genren, og i 70'erne fik han bl.a. følgeskab af Don DeLillo, hvis *Running Dog* (1978) i vid udstrækning trækker på thriller- og detektivgenren. Antigenren eksploderede dog først for alvor i begyndelsen af 80'erne, hvilket ikke mindst kan tilskrives Umberto Ecos *Rosens navn*. Den italienske udgave ud-

⁴⁷⁸ Den overordnede ide i Borges' tekst – detektiven, der pga. sin overdrevne ildhu ender med at gå i en fælde og fuldende forbrydelsens logik – optræder interessant nok også i to bemærkelsesværdige film, nemlig Lars von Triers *Forbrydelsens Element* (1984) og David Finchers *Se7en* (1995). I *Forbrydelsens Element* vender detektiven Fisher efter 13 års eksil tilbage til et mørkt, regnfuldt og postapokalyptisk Europa for at hjælpe med at opklare de såkaldte »lotterimord« (bemærk hvordan *tilfældigheder* således atter spiller en rolle i forbrydelserne). Fishers gamle lærer Osborne har lært Fisher at sætte sig ind i forbrydernes tankegang for at kunne forudse deres handlinger, og den dygtige Fisher opdager hurtigt et geometrisk mønster i mordene. Et kort over gerningsstederne danner et ufuldendt H, men da Fisher – som Lönnrot før ham – dukker op ved det forventede sidste gerningssted, finder han ingen morder. Han finder kun en forskræmt lille lotteripige, og da hun bliver bange ved synet af den ærligt talt skumle Fisher, kommer han mere eller mindre uforvarende til at dræbe pigen. I en tydelig parallel til Borges fuldender detektiven Fisher selv det mønster, han er kommet hele vejen til Europa for at opdage.

I *Se7en* er de to detektiver, uerfarne iltre Mills og rolige erfarne Somers (i sig selv en tyk kliché), ligeledes på sporet af en seriemorder. Deres opklaringsarbejde i den kaotiske storby inkluderer – som Fishers arbejde i *Forbrydelsens Element* og Lönnrots arbejde i »Døden og passeren« – læsning og fortolkning af relevante tekster, og gennem dette læsearbejde uddrager de mønstret bag forbrydelserne. Hvert mord har en af de 7 dødssynder som sit tema (deraf filmens titel), og bevæbnet med denne viden sætter de sig for at fange morderen. Nøjagtig som Fisher og Lönnrot bliver de imidlertid også fanget i forbrydelsens dystre logik. Seriemorderen har arrangeret det hele således, at den iltre Mills i ren og skær vrede (den syvende dødssynd) ender med at skyde ham og således fuldender »den grusomme serie«. Efter effektivt at have trukket på thrillerens og detektivfilmens konventioner gennem det meste af filmen, trækker manuskriptforfatteren Andrew Kevin Walker og instruktøren David Fincher i sidste ende tæppet væk under de klichéer, de selv har opstillet, og lader heltene tegne den sidste streg i det dødbringende mønster.

Parallerne mellem Borges, Von Trier og Fincher er virkelig bemærkelsesværdige, og de viser blandt andet, hvordan de emner, den (fin)litterære postmodernisme er optaget af, med tiden breder sig ud i populærkulturelle produkter som film. Antidetektivfortællingens indtog i Hollywood (se i øvrigt film som *The Usual Suspects*, *Memento* og *The Machinist*) demonstrerer med stor tydelighed, at dette brud med traditionerne i sig selv har opnået status af en tradition.

⁴⁷⁹ Et andet tidligt eksempel på antigenren finder vi i Vladimir Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* (1941). Romanen – Nabokovs første på engelsk – skildrer, hvorledes fortælleren søger at oprulle mysteriet om sin halvbroder Sebastian Knight, og ud over at rumme en kritik af den biografiske genre, tematiserer og undergraver romanen også gennem skildringen af fortællerens klodsede opklaringsarbejde en lang række af detektivgenrens greb.

Endelig skal Michael Innes' romanserie om detektiven Sir John Appleby nævnes, om end den falder lidt uden for nummer: Innes' romaner (hvoraf den første, *Death at the President's Lodging*, udkom allerede i 1936), er åbenlyst parodiske i deres omgang med detektivgenrens konventioner, og selv om hans romaner ikke egentlig kan siges at afvige fra konventionerne, så følger de dem så overdrevent loyalt – og med et umiskendeligt glimt i øjet – at de må siges at udgøre en slags prototyper på antidetektivfortællingen.

kom i 1980, men det var først da den amerikanske og engelske udgave udkom i 1983, at Eco og antidetektivgenren for alvor gik sin sejrsgang over det meste af verden.⁴⁸⁰ Ecos roman foregår i middelalderen, hvor munken William af Baskerville med hjælp fra sin trofaste *sidekick* Adso af Melk (der også er romanens fortæller) opklarer en serie mord på et norditaliensk kloster; eller rettere: på trods af sine manglende evner som detektiv snubler han over løsningen. Der gøres ellers meget ud af at beskrive Williams deduktive evner. I en intertekstuel hilsen til Arthur Conan Doyle får vi således i første kapitel demonstreret, hvordan William med et enkelt blik kan overskue en kompleks situation og fortælle, hvor en undvegen hest er flygtet hen.⁴⁸¹ Selv om William i løbet af romanen gør flittigt brug af sine deduktive talenter, er det bemærkelsesværdigt, hvor lidt han i grunden opdager gennem brugen af disse talenter. I sit *Efterskrift til Rosens navn*, i kapitlet »Kriminalromanens metafysik«, beskriver Eco selv sin undergravning af detektivromanens skabelon således: »Det er ikke tilfældigt, at bogen begynder som en kriminalroman (og fortsætter til sin slutning med at føre den naive læser bag lyset på en sådan måde, at han muligvis ikke engang opdager, at det drejer sig om en kriminalroman, hvor der kun opklares ganske lidt, og hvor detektiven til sidst besejres)« (*Efterskrift*, 53). Og i et af romanens sidste kapitler konkluderer William selv om sit »opklaringsarbejde«:

»Der var intet rænkespil,« sagde William, »og jeg fandt kun ud af det ved en fejltagelse. [...] Jeg nåede frem til Jorge gennem et apokalyptisk mønster, som syntes at ligge bag alle forbrydelserne, og dog var det tilfældigt. Jeg nåede frem til Jorge ved at søge efter én ophavsmand til alle mordene, og vi fandt ud af, at der var en forskellig ophavsmand til hver forbrydelse, eller ingen overhovedet. Jeg nåede frem til Jorge ved at forfølge en syg og pedantisk hjernes plan, men der var ingen plan, eller rettere Jorge var blevet indhentet af sin egen oprindelige plan; og en kæde af årsager, og medårsager, og af modstridende årsager, udviklede sig videre på egen hånd og skabte sammenhænge, som ikke stammede fra nogen plan. Hvad blev der så af hele min klogskab? Jeg har bare været stædig og fulgt en tilsyneladende orden, skønt jeg burde vide, at der ikke findes nogen universel orden. (*Rosens navn*, 469)

⁴⁸⁰ Romanen blev således først oversat til dansk i 1984, efter den engelsksprogede udgaves succes.

⁴⁸¹ Scenen henviser til en lignende scene i den første Sherlock Holmes-fortælling, *A Study in Scarlet* (1887), hvor Holmes demonstrerer sine deduktive evner over for Watson ved at drage en række imponerende slutninger om Watsons fortid. Watsons reaktion på Holmes' magtdemonstration er interessant nok også af intertekstuel art: »It is simple enough as you explain it. [...] You remind me of Edgar Allen [sic] Poe's Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside of stories« (*A Study in Scarlet*, 49). Watson tænker sandsynligvis på en lignende episode i Poes »The Murders in the Rue Morgue«, hvor Dupin overrasker sin følgesvend ved at læse hans tanker, så at sige. Efter et kvarters tavshed svarer Dupin pludselig på følgesvendens udtalte tanker: ved at bruge sin »analytical power« (Poe, 399) har Dupin simpelt hen deduceret sig frem til forløbet af dennes tankestrøm og kan derfor komme med den rette kommentar på det rette tidspunkt (se Poe, 402-03). Eco henviser altså til Doyle, der selv henviser til Poe, og så skulle arvefølgen vist være fastlagt.

Der er naturligvis mange flere referencer til Doyle i *Rosens navn*. William af Baskerville invokerer selvfølgelig den berømteste fortælling om Sherlock Holmes: *The Hound of the Baskervilles*, og selve romanens fortællerkonstruktion, hvor en lidt ueffen men i øvrigt rasende loyal *sidekick* beretter om mesterens gerninger, er naturligvis også identisk med Watsons fortællinger om Sherlocks bedrifter.

William af Baskerville folder hele det rationelle, analytiske arsenal ud i sit opklaringsarbejde, men i sidste ende er det tilfældigheder, der fører ham frem til morderen, den blinde Jorge af Burgos. Morderens navn (og hans blindhed) er åbenlyst nok endnu en intertekstuel reference, denne gang til Jorge Luis Borges, og i sin antidetektivroman henviser Umberto Eco dermed både til de klassiske detektivfortællingers fædre (Doyle m.fl.) samt til de klassiske detektivfortællingers bane-
mand⁴⁸² (og dermed antidetektivfortællingens ophavsmand), Borges.

Rosens navn førte for alvor antidetektivgenren ind i mainstream, og der har den befundet sig lige siden. Blandt de seneste årtiers vigtigste amerikanske⁴⁸³ brud på detektivgenren finder vi Don DeLillos *The Names* (1982) og *White Noise* (1985), Paul Austers *New York Trilogy* (1985-87), David Foster Wallaces *The Broom of the System* (1987), Jonathan Franzens *The Twenty-Seventh City* (1988) og Jonathan Lethems *Motherless Brooklyn* (1999). Denne liste er naturligvis også en liste over vigtige postmoderne romaner, og sammenfaldet understreger, hvor nært dekonstruktionen af detektivgenren er forbundet med den litterære postmodernisme.

I et forsøg på at begribe antidetektivhistoriens hyppighed i efterkrigslitteraturen griber Brian McHale til endnu en variation over det forhold mellem en epistemologisk modernisme og en ontologisk postmodernisme, der strukturerer hele hans periodetænkning. Drevet af sit eget overordnede arguments logik, argumenterer McHale for, at detektivgenren med sin interesse for erkendelse og deduktiv tænkning primært er en epistemologisk orienteret genre og derfor bør henregnes under modernismen:

The detective-story model of epistemological quest underlies much classic modernist fiction, from the earliest modernism of James (*The Sacred Fount*, *The Ambassadors*) and Conrad, through the high modernism of Faulkner, to the »late modernist« texts of Robbe-Grillet (*Les Gommages*, *La Jalousie*), Pynchon (*V.*, *The Crying of Lot 49*), Manuel Puig (*The Buenos Aires Affair*), John Hawkes, Don DeLillo, and many others. (McHale 1992, 194)

Årsagerne til dette er ikke, ifølge McHale, at modernisterne er interesserede i detektivgenren *an sich*, men at genren er et fortættet billede på en underliggende struktur:

⁴⁸² »Banemand« må naturligvis sættes i anførselstegn. Selv om Borges effektivt tager kvælertag på detektivgenrens konventioner, er han langt fra at slå den ihjel. Genren lever i dag i bedste velgående, og den bliver ved med at sælge meget bedre end de finlitterære værker, der med stor kløgt prøver at tage livet af den.

⁴⁸³ Min interesse i denne afhandling er først og fremmest rettet mod den amerikanske litterære postmodernisme, men antidetektivgenren er et internationalt fænomen, der også kan efterspores i f.eks. Japan (Haruki Murakamis romaner), i Tyskland (Patrick Süskinds *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders*), i England (Martin Amis, Michael Frayn og Lawrence Norfolk), og såmænd også i Norden, f.eks. i Jan Kjærstads *Rand* og Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*.

But the modernist detective-story is itself only a dramatization of the more general and more basic modernist epistemological preoccupation with the mind in its cognitive engagement with reality: the fine-grained interaction between consciousness and the world outside consciousness. Modernist fiction is at least as interested in our everyday epistemological quests – »an ordinary mind on an ordinary day,« as Virginia Woolf put it – as it is in the adventures of detectives, amateur or professional. In other words, the detective-story emplots what appears elsewhere in modernist poetics as the project of seizing and representing the activity of consciousness itself. (Ibid., 195-96)

I sin gennemgang skelner McHale ikke videre mellem de værker, der nogenlunde loyalt følger detektivgenrens skabelon, og så de værker, der på forskellige måder undergraver den. For ham er det væsentlige selve den epistemologiske interesse, både detektiv- og antidetektivromanerne re-præsenterer, men hans analyse af detektivgenrens tilstedeværelse hos en lang række af vore vigtigste forfattere kunne uden tvivl blive mere nuanceret, hvis han interesserede sig for, *hvordan* detektivgenren blev indforskrevet, og ikke mindst hvordan den blev undergravet. Når han skriver, at detektivhistoriens model »underlies« både Henry James' *The Ambassadors* og Pynchons *The Crying of Lot 49*, har han delvist ret, men ved at undlade at skelne mellem, hvordan de to forfattere forvalter modellen, sætter han periodisk lighedstegn mellem forfattere, der rettelig burde holdes adskilt.

Problemerne i McHales periodisering ufortalt, så er hans betragtninger over lighederne mellem detektivgenren og selve den menneskelige bevidstheds kognitive engagement med omverdenen ganske interessante, og de leverer en del af forklaringen på den popularitet, detektivfortællingen synes at nyde blandt de postmoderne forfattere. Detektivfortællingen giver simpelt hen et fortættet billede på, hvordan vi forsøger at forstå vores kaotiske omverden, hvordan vi søger at arrangere de talrige data, vi bombarderes med, i kohærente mønstre, og i forsøget på at tematisere denne universelle mønsterskabende tendens, byder detektivgenren sig dermed til som en oplagt skabelon. Jeg vil dog hævde, at årsagerne til postmodernismens hyppige forsøg ud i detektiv- og ikke mindst antidetektivgenren er mere komplekse end blot det trods alt relativt simple sammenfald mellem detektivens arbejde og vores eget epistemologiske engagement med omverdenen.

4.2.8. Den læsende detektiv: metafiktion, skrift og død

Først og fremmest kan postmodernismens flirt med detektivgenren betragtes som et udslag af den *metafiktive* tendens, der (som vi så i det foregående kapitel) er et af postmodernismens konstituerende træk. Som vi så i Borges-novellen og i Ecos roman – og ikke mindst i de klassiske detektivfortællinger af Poe, Doyle og Christie, der danner afsættet for Borges' og Ecos dekonstruktioner af genren – så spiller, tekster, læsning og tekstfortolkning ofte en afgørende rolle i detektivens opkla-

ringsarbejde.⁴⁸⁴ Den store rolle, tekstlæsning traditionelt spiller i detektivens forsøg på at løse mysteriet, skaber naturligvis en implicit parallel mellem den læsende detektiv og den læser, der læser om hans oplevelser: Detektivens læsning og løsning af mysteriet afspejler sig i læserens læsning af detektivfortællingen, og læseprocessen bliver i den forstand også et opklaringsarbejde, hvor læseren kigger den læsende detektiv over skulderen og søger at komme ham i forkøbet med opklaringen af mysteriet. Denne parallel mellem læsning og opklaring, der i de klassiske detektivfortællinger hovedsageligt forbliver implicit (men ikke desto mindre allestedsnærværende), ekspliciteres i de postmodernistiske antidetektivfortællinger, som vi bl.a. ser det hos Pynchon, Eco og Auster. Denne eksplicitering skal i vid udstrækning forstås som et metafiktiivt greb fra forfatternes side: Diskussionen af (og ofte også kritikken af) antidetektivernes opklaringsarbejde er dobbeltbundet og må således samtidig begribes som en diskussion af (og ofte også en kritik af) vores læsevaner.

Den bogligt begavede Oedipa Maas indskraver sig problemfrit i litteraturhistoriens lange række af læsende detektiver. Hun involveres til at begynde med i hele mysteriet gennem et testamente, og da hun senere kommer på sporet af Tristero-organisationen sker det via et brev. Efterhånden som hun involveres endnu mere i affæren, bliver hendes quest stadig mere leksikalsk. Hun besøger bogforlag og biblioteker,⁴⁸⁵ og hun begraver sig i det hele taget i tekster og ord.

Oedipas forkærlighed for det skrevne ord understreges desuden gennem hendes kælenavn Oed, der som flere kritikere har påpeget er identisk med standardforkortelsen for Oxford English Dictionary.⁴⁸⁶ I det hele taget tegner romanen et portræt af en ung kvinde, der finder sig bedre til rette i selskab med en bog end med levende mennesker af kød og blod, og som sådan indplacerer Oedipa sig i galleriet af læsende lænestolsdetektiver.

Oedipa hører først navnet »Tristero« i et skuespil, som hun efterfølgende læser i manuskriptform, i ikke bare én, men fem forskellige varianter, men romanen mere end antyder, at en sådan ihærdig jagt på ord måske ikke er meget andet end en – som de siger derovre – *wild goose chase*. Da Oedipa opsøger teaterinstruktøren Driblette for at udspørge ham om tekstuelle detaljer i forbin-

⁴⁸⁴ Denne hævdevundne forbindelse gør sig ikke kun gældende i litteraturen, men også i mange af de film, der trækker på detektivgenrens konventioner. I *Se7en* bruger den erfarne detektiv Somers set således megen tid på biblioteket, der gennem dvælende billeder og klassisk baggrundsmusik skildres som en lille oase, et værn mod storbyens kaos. Også Fisher i *The Element of Crime* fisker efter gådens løsning gennem et besøg i nogle omfattende arkiver (der mystisk nok er delvist oversvømmede). Den sagsmappe, han graver frem fra arkiverne, bærer for øvrigt sagsnummeret 1904 0616JJ – en intertekstuel reference til James Joyce og den 16. juni 1904 – Bloomsday.

⁴⁸⁵ S. 89 besøger Oedipa f.eks. et antikvariat for at anskaffe sig en paperback-udgave af *The Courier's Tragedy*, s. 101-02 pendler hun frem og tilbage mellem forlagskontorer og boglagre i et forsøg på at sikre sig en anden udgave af det samme skuespil, og s. 160 hører vi, at »Oedipa spent the next several days in and out of libraries«.

⁴⁸⁶ Andre betragter kælenavnet Oed som en skjult hilsen til T. S. Eliots *The Waste Land*: »*Oed'* und leer das Meer« hedder det i linje 42 af digtet (min understregning), og denne reference skulle således pege på, hvor trøstesløs Oedipas tilværelse i senkapitalismens ødemarke er. Verset fra *The Waste Land* er i sig selv en reference til *Tristan & Isolde*, som Eliot selv påpeger i noterne. Som med mange af Pynchons personnavne er navnet Oedipa (Oed) Maas overdetermineret, og det indbyder til mange forskellige fortolkninger. Se Grant 1994, s. 3-6, for en gennemgang af flere mere eller mindre fantasifulde teorier om navnets potentielle betydninger.

delse med hans opsætning af *The Courier's Tragedy*, udbrøder han frustreret: »Why [...] is everybody so interested in texts? [...] You guys, you're like Puritans are about the Bible. So hung up with words, words« (78-79). Hvis der ikke ligefrem er tale om en antiintellektuel holdning i en meget intellektuel roman, så rummer Driblettes ord dog en utvetydig advarsel til Oedipa – og ikke mindst til læserne af romanen – om ikke at fortabe sig i et rent tekstligt univers på bekostning af den sociale virkelighed, teksten beskriver. Driblettes kritiske karakteristik af Oedipa som et verdensfjernt individ udbygges i en vigtig passage i romanen, der samtidig er en videreførelse af den indledende beskrivelse af Oedipas isolation. I et forsøg på at opspore universitetslæreren Emory Bortz – en ekspert i jakobeanske hævdramaer – for at få svar på nogle tekstuelle spørgsmål, vover Oedipa sig ind på Berkeley-universitetet,⁴⁸⁷ og her møder hun til sin overraskelse en energi og et leben, hun ikke kan genkende fra sin egen universitetstid:

It was summer, a weekday, and midafternoon; no time for any campus Oedipa knew of to be jumping, yet this one was. She came downslope from Wheeler Hall, through Sather Gate into a plaza teeming with corduroy, denim, bare legs, blonde hair, hornrims, bicycle spokes in the sun, bookbags, swaying card tables, long paper petitions dangling to earth, posters for undecipherable FSM's, YAF's, VDC's, suds in the fountain, students in nose-to-nose dialogue. She moved through it carrying her fat book, attracted, unsure, a stranger, wanting to feel relevant but knowing how much of a search among alternate universes it would take. For she had undergone her own educating at a time of nerves, blandness and retreat among not only her fellow students but also most of the visible structure around and ahead of them, this having been a national reflex to certain pathologies in high places only death had had the power to cure, and this Berkeley was like no somnolent Siwash out of her own past at all, but more akin to those Far Eastern or Latin American universities you read about, those autonomous culture media where the most beloved of folklores may be brought into doubt, cataclysmic of dissents voiced, suicidal of commitments chosen – the sort that bring governments down. But it was English she was hearing as she crossed Bancroft Way among the blonde children and the muttering Hondas and Suzukis. Where were Secretaries James and Foster and Senator Joseph,⁴⁸⁸ those dear daft numina who'd mothered over Oedipa's so temperate youth? In another world. Along another pattern of track, another string of decisions taken, switches closed, the faceless pointsmen who'd thrown them now all transferred, deserted, in stir, fleeing the skip-tracers, out of their skull, on horse, alcoholic, fanatic, under aliases, dead, impossible to find ever again. Among them they had managed to turn young Oedipa into a rare creature indeed, unfit perhaps for marches and sit-ins, but just a whiz at pursuing strange words in Jacobean texts. (103-04)

⁴⁸⁷ Det viser sig dog, at Bortz har skiftet sin stilling på Berkeley ud med en stilling på – af alle steder – San Narciso College. Selv en stakkels universitetslærer som Bortz er øjensynligt en del af det edderkoppespind, Pierce Inverarity har efterladt til Oedipa.

⁴⁸⁸ Denne senator, som fortælleren så intimt er på fornavn med, er naturligvis Joseph McCarthy.

Ud over at give et komprimeret billede af USA i en opbrudsfase, på tærsklen mellem de konforme 50'ere og 60'ernes ungdomsoprør,⁴⁸⁹ så peger passagen på, at den abstrakte opdragelse og uddannelse, Oedipa har gennemgået, har gjort hende til et virkelighedsfjernt individ, der til gengæld er en rigtig dygtig tekstlæser. Dette talent er muligvis ikke videre nyttigt i forsøget på at begå sig i den turbulente virkelighed, men det kommer hende til gengæld til gode i den detektiviske quest, hun begiver sig ud på.

Citatets modstilling mellem virkeligheden og teksten er samtidig en modstilling mellem livet og døden. *The Crying of Lot 49* er, som de fleste postmodernistiske romaner, i høj grad et *skrifttematisk* værk, og dette selvrefleksive lag af romanen har utvivlsomt bidraget til kanoniseringen af romanen som en af postmodernismens nøgletekster. Tematiseringen af skrift og skriveprocessen er naturligvis ikke et fænomen, der begrænser sig til postmodernismen. Værker som *Don Quixote*, *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste* og *Manuskriptet fra Zaragoza* rummer alle udfoldede refleksioner over deres egen tilblivelsesproces, og modernistiske hovedværker som André Gides *Falskmøntnerne*, Joyces *Ulysses*, Kafkas »I Straffekolonien« og Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds* viderefører og udbygger denne tendens. Hvis den postmodernistiske skrifttematik altså ikke er væsensforskellig fra sine forgængere, er der til gengæld en uomtvistelig *gradsforskel* fra f.eks. modernismens trods alt forholdsvist begrænsede skrifttematik til postmodernismens eksplosion af selvrefleksion. To af standardværkerne om den litterære metafiktion, Patricia Waugh's *Metafiction* (1984) og Mark Curries antologi *Metafiction* [!] fra 1995, lægger således begge absolut hovedvægten på metafiktionen i sin postmodernistiske inkarnation, og det er da også et faktum, at postmodernistiske værker som John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*, Alasdair Grays *Lanark*, John Barths *Lost in the Funhouse*, William Gass' *Willie Masters' Lonesome Wife* og Robert Coovers *Pricksongs and Descants* synes at have deres egen tilblivelse og natur som det afgørende tema. Sådanne mere eller mindre rendyrkede tekstuelle spejlkabinetter bliver ofte lagt for had af postmodernismens kritikere, der klandrer postmodernismens selvrefleksive introspektion for at være ensbetydende med narcissistisk og verdensfravendt navlepilleri.⁴⁹⁰

Man kan rette to væsentlige indvendinger mod kritikken af den postmoderne metafiktion. For det første er den sjældent så verdensfravendt, som kritikerne hævder. Selv de mest rendyrkede eksempler på den skrifttematiske praksis rummer som regel andet og mere end blot og bar selvrefleksion. Et værk som Barths novellesamling fra 1968, *Lost in the Funhouse*, der ofte hives op af skuffen, når postmodernismen skal have ørerne i maskinen, er ganske vist rig på tekster som »Tit-

⁴⁸⁹ I sin spændende gennemgang af *The Crying of Lot 49*'s kulturelle kontekst, »A Re-cognition of Her Errand into the Wilderness«, peger Pierre-Yves Petillon på, at en del af romanens styrke ligger i dens præcise skildring af netop denne overgangsperiode: »it is in no way »a novel of 1964«; rather, it is a novel moving from 1957 to 1964 which portrays how it felt to live through that period of »transition«« (Petillon, 129).

⁴⁹⁰ David Foster Wallaces kritik af postmodernismen er symptomatisk i den henseende.

le«, som ikke handler om meget andet end de tekniske problemer med at komponere en tekst,⁴⁹¹ men samtidig rummer den også tekster som titelnovellen »Lost in the Funhouse«, der i tillæg til det udfoldede skrifttematiske lag indeholder et udbygget lag af virkelighedsreferencer og bl.a. giver et interessant øjebliksbillede af Maryland under 2. Verdenskrig. Metafiktionen har som regel blik for andet og mere end sig selv.

For det andet benytter kritikerne af den postmoderne metafiktion sig ofte af det relativt let-købte greb at gøre det skrifttematiske og selvrefleksive lag af postmodernismen til repræsentativ for hele postmodernismen. Man sætter lighedstegn mellem f.eks. John Barths »Title« eller William Gass' *In the Heart of the Heart of the Country* og romaner som Robert Coovers' *The Public Burning* eller *The Crying of Lot 49*, og så klandrer man sidstnævnte for førstnævntes mangler. Dette tvivlsomme strategiske greb medfører som regel en skarp skelnen mellem en postmodernistisk, selvrefleksiv og ironisk litteratur på den ene side, og en ikke-ironisk, ansvarlig og udadvendt realisme på den anden side, men som bl.a. Paul Maltby har argumenteret overbevisende for i sin *Dissident Postmodernists*, beror en sådan skelnen i udgangspunktet på en reduktiv forståelse af postmodernismen.

Selv om Maltby påpeger, at ikke alle postmodernistiske fortællinger er de rene spejlkabinetter, så er det samtidig lige så vigtigt at understrege, at den metafiktive introspektion *er* et særdeles markant kendetegn ved selv de mest udadvendte postmodernistiske tekster. Coovers lidenskabelige satire i *The Public Burning*, Paul Austers underfundige skæbnefortællinger og for den sags skyld britiske Martin Amis' socialrealistiske skildringer af London er således spækkede med selvrefleksive og poetologiske overvejelser, der i bund og grund ikke trækker noget fra værkernes sociale indignation, men som på grund af deres omfangsrige tilstedeværelse alligevel ofte tiltrækker sig størstedelen af kritikernes opmærksomhed.

Også Pynchons romaner indeholder sideløbende med den gennemresearchede historiske detaljerigdom et veludbygget skrifttematisk niveau, der er bemærkelsesværdigt ved sin høje grad af ambivalens i forhold til det skrevne ord. På den ene side består Pynchons tekster naturligvis selv af intet andet end skrift, men på den anden side udviser de en smertelig selvbevidsthed om de særdeles virkelige konsekvenser, skriften kan føre med sig. Skriften har ikke blot evnen til at *bevare*, den har også potentialet til at *udradere*, hvilket ekspliciteres i *Gravity's Rainbows* beretning om russeren Tchitcherine, der er sendt til Kirgisistan for at føre opsyn med indførslen af et alfabet. De

⁴⁹¹ Teksten indledes med følgende betragtninger: »Beginning: in the middle, past the middle, nearer three-quarters done, waiting for the end. Consider how dreadful so far: passionless, abstraction, pro, dis. And it will get worse. Can we possibly continue?« (Barth 1988, 105). Umiddelbart ville jeg svare et rungende NEJ til citatets afsluttende spørgsmål, men Barth fortsætter ikke desto mindre i samme dur over 9 sider, i en af litteraturhistoriens mest uforsonlige antinoveller. Det er tekster som denne, der har gjort John Barth til en af yndlingsskydeskiverne for postironikerne, jf. f.eks. David Foster Wallaces karaktermord i *Westward the Course of Empire Takes Its Way*.

centralasiatiske stammefolk har ikke deres eget skriftsprog, så fra Moskva er det blevet besluttet at tvinge det såkaldte »NTA (New Turkic Alphabet)« (339) ned over »the lawless, the mortal streaming of human speech« (355), for at lette kolonialiseringen. Tchitcherine – en af romanens mere positive skikkelser og en slags dobbeltgænger til Slothrop – har dog sine betænkeligheder ved hele foretagendet, og da han betragter en af de skolefrøkener, der er sendt ud for at indlemme de indfødte i skriftsprogets fold, tænker han, at hun i sit skoleværelse er »shut in by words, drifts and frost-patterns of white words« (339). Kulde og farven hvid forbindes generelt i *Gravity's Rainbow* med død (se bl.a. s. 688), og Tchitcherines refleksioner over skriftsproget, der fastfryser talesprogets levende og derfor kun alt for dødelige strømmen, er da ingen undtagelse. Da han i slutningen af kapitlet bliver sendt ud for at nedskrive »The Aqyn's Song« (357) – en mundtlig beretning om det mystiske fænomen »the Kirghiz Light«, som Moskva opportunistisk håber at kunne udnytte i krigsøjemed – erkender Tchitcherine, at selve nedskrivningen af denne og lignende beretninger er ensbetydende med et muligt tab af den mundtlige, levende fortællertradition: »soon someone will come out and begin to write some of these down in the New Turkic Alphabet he helped frame ... and this is how they will be lost« (357).⁴⁹²

Forbindelsen mellem skrift og død fremhæves i en passage, der skildrer det nye alfabets indtog i Centralasien:

And print just goes marching on [...]. Copy boys go running down the rows of desks trailing smeared galleys in the air. Native printers get crash courses from experts airlifted in from Tiflis on how to set up that NTA. Printed posters go up in the cities, in Samarkand and Pishpek, Verney and Tashkent. On sidewalks and walls the very first printed slogans start to show up, the first Central Asian fuck you signs, the first kill-the-police-commisioner signs (and somebody does! this alphabet is really something!) [...]. (GR, 355-56)

...og forbindelsen gøres endnu tydeligere andetsteds i *Gravity's Rainbow*, hvor det fyndigt hedder, at: »Some typewriters in Whitehall, in the Pentagon, killed more civilians than our little A4 [V2-raketten, TRA] could ever have hoped to« (453-54).

De nære forbindelser mellem skrift og død spiller en om muligt endnu mere central rolle i *The Crying of Lot 49* end i *Gravity's Rainbow*, hvilket bl.a. bliver tydeligt i historien om det ildevars-lende blæk: Pynchons korte roman rummer som allerede nævnt fem separate eksempler på mas-sakrer tæt ved vandet, og selve denne redundans peger på, at strukturen er værd at hæfte sig ved. Under en kaotisk udflugt til en kunstig lagune (endnu et af Sydcaliforniens artificielle landskaber) hører Oedipa den labyrintiske historie om, hvordan Pierce Inverarity er kommet i besiddelse af en

⁴⁹² Dette er også en pointe, der fremføres af Marshall McLuhan i *The Gutenberg Galaxy* fra 1962. I et offentliggjort brev til en af sine læsere udpeger Thomas Pynchon netop McLuhans teorier som en væsentlig inspirationskilde (Pynchon 1969).

række autentiske amerikanske soldaterskeletter fra 2. Verdenskrig. Soldaterne blev i 1943 mejet ned af maskingeværskulver ved bredden af en italiensk sø,⁴⁹³ og ad snirklede omveje endte skeletterne senere i Fort Wayne, Indiana, hvor Inveraritys firma Beaconsfield med vanlig sans for en god handel opkøbte dem, brændte dem og anvendte det efterladte kul til kulfiltercigaretter. En af de teenagere, der er fulgt med Oedipa og Metzger på deres udflugt, udbryder, at historien om skeletterne »has a most bizarre resemblance to that ill, ill Jacobean revenge play we went to last week« (63). Den altid årvågne og mønstergenkendende detektiv Oedipa forstår at værdsætte en isomorfi, når hun støder på den, og dagen efter begiver hun sig derfor i teatret for at følge op på det lovende spor. Her ser hun det jakobeanske hævdrama *The Courier's Tragedy*, hvor en flok soldater ganske rigtigt bliver massakreret af den onde Angelo og smidt i en sø. Og som de amerikanske skeletter fra 2. Verdenskrig får skeletterne i skuespillet ikke lov til at ligge ubenyttede hen: »Later on their bones were fished up again and made into charcoal, and the charcoal into ink« (74) – blæk, som den nedrige Angelo med en grum sans for humor bruger til at kommunikere med sine fjender.

Forbindelsen mellem skrift og død er altså ikke blot metaforisk i *The Crying of Lot 49*. Soldaternes transformation til knogler, knoglernes transformation til kul, kullets transformation til blæk og blækkets transformation til skrift skaber en ubrydelig fysisk kæde af årsager og virkninger, der sætter en tyk sort blækstreg under skriftens alt andet end livsbekræftende natur. Det nære forhold mellem skriften og døden ekspliciteres yderligere i romanen, da Oedipa i et forsøg på at få nogle informationer om Tristeros voldelige strid med den legendariske Pony-ekspres opsøger den 91-årige Mr. Thoth på et plejehjem. Pynchons valg af navne til sine karakterer er sjældent insignifikante, og Mr. Thoth er ingen undtagelse: Som talrige kritikere har påpeget, er Thoth navnet på den ægyptiske skriftgud, men Mr. Thothes tilstedeværelse på et plejehjem – sidste stop før endestationen – og navnets homonyme forhold til det tyske Tod peger samtidig i en anden, mere morbid retning, i endnu en indikation af, at skrift og død hos Pynchon er overordentligt nært forbundne. Dette indtryk bliver kun bekræftet, da Oedipa udspørger Mr. Thoth om bedstefaderens oplevelser som rytter for Pony-ekspressen. Bedstefaderen har fortalt Mr. Thoth, hvordan Pony-ekspressens ryttere i tide og utide blev angrebet af falske, sortklædte indianere, og Mr. Thoth fortæller historien om de falske indianere videre til Oedipa:

»The Indians who wore black feathers, the Indians who weren't Indians. My grandfather told me. The feathers were white, but those false Indians were supposed to burn bones and stir the boneblack with their feathers to get them black. It made them invisible in the night,

⁴⁹³ Søen hed Lago di Pietà (61), og da man næsten 100 sider senere i romanen hører om en meget tidligere massakre ved den italienske »Lake of Piety« (157), siger det forhåbentlig »KLIK«. Den forsinkede og forvanskede gentagelse af navnet er et typisk eksempel på, hvordan Pynchon arbejder med fordækte intratekstuelle krydshenvisninger, som udfordrer selv den mest opmærksomme læser.

because they came at night. That was how the old man, bless him, knew they weren't Indians. No Indian ever attacked at night. If he got killed his soul would wander in the dark forever. Heathen.«

»If they weren't Indians,« Oedipa asked, »what were they?«

»A Spanish name,« Mr Thoth said, frowning, »a Mexican name. Oh, I can't remember. Did they write it on the ring?« (92)

De falske, sortklædte indianere skrev *ikke* navnet på den ring, bedstefaderen tog fra en af dem og som Mr. Thoth nu viser Oedipa, men til gengæld bærer ringen en gengivelse af det dæmpede posthorn, og det navn, den affældige plejehjemsbeboer ikke kan huske, er naturligvis *Tristero*. I forening med bl.a. *The Courier's Tragedy* danner Mr. Thothes beretning en associationskæde, der knytter følgende elementer sammen i en skrifttematisk matrice:

Tristero=sort=stillehed=død=knogler=blæk=skrift⁴⁹⁴

I Pynchons værker tegnes der et billede af skriften og teksten som en antitese til det, der virkelig tæller: til livet, til den pulserende virkelighed; og det er derfor ikke så mærkeligt, at romaner som *Gravity's Rainbow* og *The Crying of Lot 49* er gennemtrukket af en voldsom ambivalens i forhold til sig selv. Pynchons skrifttematik er ikke noget så tilforladeligt som et privilegeret smugkig ind i forfatterens hyggelige værksted, men er et anderledes drabeligt spørgsmål om liv eller død. Hans romaner udgør blandt meget andet skriftlige og hyper-litterære advarsler om ikke at fortabe sig i skriftens abstrakte univers, og som sådan adskiller Pynchons metafiktion sig fra f.eks. Paul Austers, William Gass' eller Don DeLillos mere uproblematisk fejring af skriftens kreative potentiale. Fælles for de fleste postmodernister er det dog, at deres skrifttematik ikke lukker sig om sig selv i solipsistisk indadskuen. Der er som regel andet og mere på spil (f.eks. skriftsprogets rolle som instrument for kolonialisering eller tekstens mulige rolle som et slør for de sociale realiteter), med det resultat, at postmodernismens metafiktive introspektion paradoksalt nok i høj grad er vendt ud mod verden.

4.2.9. Kritik af det kausale plot

Selv om Pynchon i sine romaner udviser et rasende tvetydigt forhold til skrift og læsning, så forbliver *The Crying of Lot 49* dog med sin selvrefleksive sammenknytning af hovedpersonens detektivarbejde og læserens fortolkningsarbejde et glimrende eksempel på den postmodernistiske anti-detektivroman, der på én gang trækker på og undergraver de konventioner, som Poe, Doyle og Christie etablerede med deres leksikalske detektivfortællinger.

⁴⁹⁴ Forbindelsen mellem Tristero, død og skeletter forstærkes yderligere, da Oedipa under sin research finder ud af, at Tristero i sin tid blev grundlagt af Hernando Joaquín de Tristero y Calavera. Calavera betyder 'kranium' på spansk...

For at finde yderligere motivationer for postmodernismens samtidige invokation og dekonstruktion af detektivfortællingen behøver vi blot at gå tilbage til den tidligere citerede passage fra *Rosens navn*, hvor William af Baskerville rekapitulerer hændelsesforløbet i romanen. Her klandrer William sig selv for at have opfundet formålsrettede kausalkæder for at forklare de i bund og grund tilfældige hændelser i det tilsnede kloster, og han beskriver ligeledes, hvordan han forsøgte at nå frem til morderen gennem »et apokalyptisk mønster«.

Den klassiske detektivfortælling, som vi finder den hos Poe, Doyle og Christie, er om noget kendetegnet ved formålsrettede kausalkæder. Der er ikke megen plads til tilfældigheder i denne krimi-trojkas omhyggeligt konstruerede plots, og man kan være temmelig sikker på, at hvis man støder på en øjensynligt ubetydelig detalje i puslespillet, så vil den senere i fortællingen – i den obligatoriske slutscene: den afklarende gennemgang af sagens forløb i biblioteket og efterfølgende pågribelse af morderen (hvis denne da ikke vælger at begå selvmord med en skjult Derringer-pistol) – vise sig at være et afgørende spor i den kæde af årsager og virkninger, detektiven blotlægger. Dupin, Holmes og Poirot er alle eksponenter for et positivistisk og rationalistisk verdenssyn, hvor en skarp analytisk sans er det væsentligste aktiv i kampen mod forbrydervældet.⁴⁹⁵

Det positivistiske, Newtonske verdensbillede, de rationelle detektiver er eksponenter for, er et af postmodernismens klareste fjendebilleder, og kritikken af den klassiske detektivfortælling skal i vid udstrækning begribes som en kritik af den formålsrettede rationalitet, detektiverne repræsenterer. I amerikansk efterkrigslitteratur bliver kausalitet og determinisme betragtet som fængsler, som forhindringer på vejen mod den for de amerikanske forfattere så dyrebare frihed, og romaner fra 50'erne og 60'erne er rige på forskellige strategier til at omgå kausalitetens diktat.

En sådan strategi finder vi i Joseph Hellers *Catch-22* (1961). Romanen handler i bund og grund om individets forsøg på at skabe sig et sæt tolerable eksistensbetingelser inden for Systemet, i dette tilfælde det menneskefjendske militærbureaukrati. Romanens hovedperson, Yossarian, formår i sidste ende *ikke* at finde sig til rette i Systemet, og han ender med at desertere til det neutrale Sverige, der i romanen fremstår som en slags utopisk fata morgana, hvor alle er frie.⁴⁹⁶ Yossarians undsigelse af militærbureaukratiets inhumane kontrolstrukturer og dets kausalt funderede magtanvendelse har sit modstykke i romanens akronologiske struktureringsprincip. *Catch-22* springer frem og tilbage i tid, i en spatial romanform, der søger at gøre op med det aristoteliske plots linearitet. Aristoteles opdelte som bekendt i sin poetik tragedien i seks elementer, hvoraf det vigtigste var *fablen*: selve handlingen, plottet. Kravet til fablen var, at den skulle besidde en helhed,

⁴⁹⁵ Jeg er langt fra den første til at kæde detektivromanen sammen med de rationalistiske videnskaber. Rent faktisk kunne David F. Bell allerede i 1995 indlede en artikel om en af Poes Dupin-fortællinger med følgende betragtning: »Det er efterhånden noget fortærsket at kæde detektivhistoriens fødsel sammen med fremkomsten af positivistisk videnskab i det nittende århundrede« (Bell 1995, 119).

⁴⁹⁶ I USA rimer Sverige på Paradis (Sweden/Eden).

hvilket ifølge Aristoteles bl.a. fordrede, at den bestod af en begyndelse, en midte og en afslutning, i nævnte rækkefølge. I afslutningen bliver trådene samlet, og der kastes et retrospektivt, forklarende lys over hele fortællingen. *Catch-22* rummer hverken en begyndelse, en midte, eller en slutning i traditionel forstand, men består i stedet af en lang række episoder, der tilsyneladende er organiseret i en vilkårlig rækkefølge. Heller forbryder sig mod den lineære aristoteliske tidslinje, hugger plottet op i småbidder og ryster posen med løs hånd. Dette kompositionsprincip har fået Brian McHale til at betegne romanen som et rendyrket eksempel på postmoderne »indeterminacy«. I sin *Postmodernist Fiction* skriver han således:

Though it is hard to be certain, given this text's disturbing temporal indeterminacy, it appears that Snowden's death over Avignon [...] happens both before and after the Great Big Siege of Bologna [...] The presence of the same event at two different points in the sequence leaves the reader hesitating between two alternative reconstructions of the »true« sequence, in one of which event A precedes event B, while in the other event A follows event B. (McHale 1987, 108)

I sin iver efter at identificere eksempler på tekstuel og temporal uvished overdriver McHale imidlertid romanens kompleksitet i en ganske bemærkelsesværdig – og ganske naiv – fejllæsning, der demonstrerer, at han ikke formår at holde tekstens *fabula* ude fra dens *suzhet*. McHale har helt ret i, at Snowdens død (romanens emotionelle tyngdepunkt) omtales både før og efter romanens skildring af belejringen af Bologna, men snarere end at konstituere en egentlig »temporal indeterminacy« er dette forhold bare et udtryk for, at Heller i sin roman skildrer en lineær serie begivenheder på en nonlineær måde. Det kræver faktisk ikke særligt avancerede læsefærdigheder at navigere i *Catch-22*s opslugte kronologi. Som en slags plaster på det temporale sår, romanens struktureringsprincip efterlader i den aristotelisk trænede læser, opererer Heller med et ganske enkelt princip, der tillader læseren at orientere sig: den overvejende del af romanens scener er ledsaget af oplysninger om, hvor mange bombetogter, soldaterne på luftbasen har fløjet,⁴⁹⁷ og denne simple kronologiske markør gør det muligt at rekonstruere romanens tidslinje uden de store problemer.⁴⁹⁸

Hellers roman repræsenterer med sin opslugte kronologi en utvivlsom kritik af det aristoteliske plots kausale og dybest set deterministiske fremadskriden, men samtidig er kritikken ikke mere radikal, end at den tidsfølge, Hellers struktur søger at undergrave, uden viderværdigheder lader sig rekonstruere. Et mere tilbundsgående opgør med det lineære plot finder vi i William Bur-

⁴⁹⁷ Eller, alternativt, hvor mange missioner, ledelsen fordrer for at ville hjemsende soldaterne. Dette antal bliver selvfølgelig løbende opjusteret, så snart luftbesætningerne begynder at nærme sig dem, og en hjemsendelse på den konto fortaber sig altså på djævelsk vis hele tiden i horisonten.

⁴⁹⁸ Og det har f.eks. Clinton S. Burhans Jr. gjort på overbevisende vis, i essayet »Spindrift and the Sea: Structural Patterns and Unifying Elements in *Catch-22*«. Se især side 45-47 for et overskueligt kronologisk skema, der er et effektivt modsvar til enhver spekulation om »temporal indeterminacy«.

roughs *Naked Lunch* (1959). I denne roman indleder Burroughs fra første side et overvældende angreb på alle former for rationalitet, herunder også den rationalitet, som det traditionelle litterære plots struktur repræsenterer. Hvor *Catch-22*s nonlinearitet lader sig omarrangere til en ganske net tidslinje, har *Naked Lunch* ganske simpelt ikke noget plot at rekonstruere. Den tendens, vi som læsere har til at hage os fast i plottets mere eller mindre forudsigelige gang – vores narrative begær – kan ganske enkelt ikke finde afløb i *Naked Lunch*s kaotiske mosaik af tekstfragmenter, og dermed undergraver Burroughs' roman den fundamentale læsevane, Peter Brooks har beskrevet så overbevisende i sin *Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative* (1984).

Reading for the Plot er et ambitiøst forsøg på at sætte fortællingen, plottet tilbage på den litteraturkritiske dagsorden. Brooks hævder, at plottet igennem årtier har spillet en birolle i litteraturforskningen, der i stedet har koncentreret sig om elementer som »point of view, tone, symbol, spatial form, or psychology« (Brooks, 4). Plottet er imidlertid, argumenterer Brooks, selve litteraturens rygrad. Og ikke nok med det: plottets narrative struktur har ikke blot relevans for vores måde at læse litteratur på, men i det hele taget for vores måde at læse omverdenen på:

Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue. We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed. The narrative impulse is as old as our oldest literature [...] Narrative may be a special ability or competence that we learn, a certain subset of the general language code which, when mastered, allows us to summarize and retransmit narratives in other words and other languages, to transfer them into other media, while remaining recognizably faithful to the original narrative structure and message.⁴⁹⁹ (Brooks, 3-4)

Brooks betragter altså ikke bare plottet som litteraturens rygrad, men som et fundamentalt træk ved tilværelsen selv, som en universel struktur, der nærmest er indkodet i sproget. Det er netop dette universelle menneskelige begær og det uudtalte behov for orden, begæret peger på og udspringer fra, William Burroughs forsøger at underminere i *Naked Lunch*. Fragmenterne i denne

⁴⁹⁹ Dette syn på fortællingens struktur som en slags grundlæggende epistemologisk værktøj til at begribe omverdenen optræder også hos f.eks. historikeren Hayden White, der i sin historiografiske studie *The Content of the Form* (1987) netop undersøger det velordnede aristoteliske plots hyppige forekomst i historieskrivningen. Fortællingens struktur er, argumenterer White, overhovedet den bedste form til at skabe mening i det kaos af sammenfildrede motiver og begivenheder, der udgør historiens stof; ikke blot fordi en vis kompleksitetsreduktion er nødvendig for historikeren, men også fordi mennesket til alle tider har modelleret sine egne handlinger over de mønstre, vi kender fra fiktionen. Med andre ord (med en omskrivning af Oscar Wildes berømte ord): History imitates life imitates art.

Fortællingens afgørende rolle for vores måde at opfatte omverdenen på, er for øvrigt også gået op for det private erhvervsliv, der i disse år holder store og dyre konferencer om modebegrebet »Storytelling«.

roman kan *ikke* omarrangeres til noget kohærent handlingsforløb, men frustrerer fra starten den narrative impuls. Læseren må i stedet orientere sig ved hjælp af visse genkommende strukturer og motiver,⁵⁰⁰ og i den forstand minder *Naked Lunch* ikke så lidt om Pynchons *Gravity's Rainbow*.⁵⁰¹

Fortælleren i *Naked Lunch*s antifortælling – Honest Bill – spiller i og for sig med åbne kort. På et tidspunkt fremsætter han følgende kommentarer om skriveprocessen og litteraturens funktion:

There is only one thing a writer can write about: *what is in front of his senses at the moment of writing*.... I am a recording instrument.... I do not presume to impose »story« »plot« »continuity.« ... Insofar as I succeed in *Direct* recording of certain areas of psychic process I may have limited function.... I am not an entertainer...(Naked Lunch, 174. Burroughs' ellipser)

...og på side 176 erklærer han, at »You can cut into *Naked Lunch* at any intersection point«: en tydelig påpegning af, at romanen ikke rummer nogen overordnet tidslinje, ingen sanktioneret, tidsbundet måde at læse teksten på. Burroughs' strategi i opgøret med det traditionelle plots linearitet og kausalitet er altså en undergravning af ethvert tilløb til narrativ kohærens. Læseren får ganske enkelt ikke et ben at stå på, men bliver fra starten hvirvlet ind i en antinarrativ storm af tekstuelle fragmenter. Som sådan er Burroughs' opgør meget mere radikalt end Hellers, hvor den dygtige læser efter sin indledende desorientering kan få forløst sit narrative begær gennem en rekonstruktion af den ombrudte tidslinje.

The Crying of Lot 49 repræsenterer et meget anderledes opgør med det lineære plots arkitektur end fragmenterede romaner som *Naked Lunch* og *Gravity's Rainbow*, men spørgsmålet er, om ikke denne korte roman er mindst lige så effektiv i sin kritik af vores vane med at læse »for the plot«. I stedet for at umuliggøre en plotfokuseret læsning gennem en radikal sønderbombning af ethvert tilløb til traditionel handlingsmæssig linearitet, aktiverer Pynchon i *The Crying of Lot 49* gennem sin anven-

⁵⁰⁰ Der optræder f.eks. mange grådige munde i romanen, ligesom der er en høj forekomst af gelé-agtige substanser (som ifølge Tony Tanner peger på den genkommende amerikanske angst for, at individet opløses i formløshed).

⁵⁰¹ Pynchons kritik af linearitet og kausalitet i *Gravity's Rainbow* er ikke kun strukturel, men finder også sted på det åbenlyst tematiske plan af romanen. En af romanens »helte« (hvis man da kan tale om helte i denne desillusionerede roman) er statistikerens Roger Mexico, der ligger i evig konflikt med en af romanens »skurke« (se ovenstående parentes), den deterministiske behaviorist Edward Pointsman. På et tidspunkt udbryder en frustreret Mexico til Pointsman: »there's a feeling about that cause-and-effect may have been taken as far as it will go. That for science to carry on at all, it must look for a less narrow, a less... sterile set of assumptions. The next great breakthrough may come when we have the courage to junk cause-and-effect entirely, and strike off at some other angle.« (GR, 89).

Det er værd at hæfte sig ved, at Pynchon i sine seneste romaner synes at være kommet så langt på afstand af 60'ernes idealistiske opgør med kausalitet og determinisme, at han kan se lidt mere realistisk på problemstillingen. I både *Vineland* og *Mason & Dixon* optræder f.eks. den sigende vending »acts have consequences« (VL 132, MD 346). Personerne i Pynchons sene romaner indser, at de ikke kan undslippe de konsekvenser, de har opstillet for sig selv i fortiden. Et opgør med kausalitet kan på den ene side repræsentere en sund skepsis i forhold til kontrolsamfundet, men på den anden side kan det også føre til personlig ansvarsforflygtigelse.

delse af detektivromanens mønster netop de plotfokuserede læsevaner, han vil kritisere. *The Crying of Lot 49*s stramt fokuserede og lineære handlingsgang, hvor »overflødige« elementer som personkarakteristik og landskabsbeskrivelser er holdt på et minimum, og hvor opmærksomheden i stedet rettes mod Oedipas oplevelser, indbyder om noget førstegangslæseren til at »læse for plottet«. Gennem 182 intense sider holdes dampen oppe i en hæsblæsende serie begivenheder, der alle implicit peger frem mod et blændende denouement, en eksplosiv finale, hvor alt vil blive klart.

Denne mekanisme ved det aristoteliske plot – afslutningens retrospektive forklaring af det foregående – er indgående beskrevet af Frank Kermode i *The Sense of an Ending* (1967). Selv om Kermodes bog efterhånden har 40 år på bagen (og således er næsten jævnaldrende med *The Crying of Lot 49*), så er hans beskrivelse af det aristoteliske plots arkitektur af så universel karakter, at den stadig virker dugfrisk og indlysende. I sin analyse af plottets grundstruktur tager Kermode udgangspunkt i Aristoteles' definition af fortællingens treleddede karakter – begyndelse, midte og slutning – og han leverer efterfølgende en spændende analyse af, hvorledes disse tre bestanddele af plottet står i forhold til hinanden.

Kermode understreger, at slutningen er den betydningsproducerende del af plottet – den del, der kaster et forklarende lys bagud over fortællingen og får de forudgående begivenheder til at fremstå meget klarere end de gjorde isoleret betragtet. Slutningen indfrier det teleologiske løfte, som begyndelsen og midten har givet, og kommer således til at fungere som det logiske mål for de forudgående tekstdeles fremadskridende »bestræbelser«. Forskellige tekstuelle forbindelser, der forekom arbitrære, da man stødte på dem i den lineært progressive læsning, får pludselig en anden og mere prægnant mening, når man læser slutningen af fortællingen. Begivenheder i plottet, hvis eneste forbindelse før slutningen var af successiv karakter, knyttes gennem slutningens retrospektive forklaring sammen i en kausal konfiguration, hvor hver begivenhed kan betragtes som en logisk følge af de forudgående begivenheder, såvel som en lige så logisk årsag til de følgende hændelser. Plottets slutning udgør dermed det arkimediske punkt, hvorfra tolkningen af det samlede forløb må udspringe. Med Kermodes egne ord: »Ends are ends only when they are not negative but frankly transfigure the events in which they were immanent« (Kermode 1967, 175).

Slutninger er altså det nødvendige udsigtspunkt, hvorfra man kan skabe sammenhæng i begivenhederne – en pointe, som ifølge Kermode også peger ud over fiktionens univers, til historieskrivningen, og ikke mindst til vores egen tilværelse. Ifølge Kermode skaber vi konstant små afsluttede fortællinger i vores færd gennem tilværelsen, i et forsøg på at skabe mening i det kaos, som livet i grunden er. Vi projicerer os derpå hinsides disse fortællinger – og ikke mindst hinsides deres slutninger, til en artificiel apokalyptisk position⁵⁰² – for at kunne se meningen i dem: »We

⁵⁰² Denne tendens blotlægges og kritiseres af Foucault i essayet »Nietzsche, Genealogy, History«, hvor han kritiserer den traditionelle historieskrivnings narrative organisering af begivenhederne for at anlægge et suprahistorisk perspektiv på

project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle« (ibid., 8).

Denne ide om plottets afslutning som en slags apokalypse optræder også hos Don DeLillo, der i både *White Noise* og *Libra* reflekterer over plottets lineære fremdrift mod døden. I *White Noise* bliver Jack Gladney – lederen af den innovative studieretning Hitler Studies – på et tidspunkt i undervisningen adspurgt om det mislykkede mordplot mod Hitler, og derefter bevæger diskussionen i klasselokalet sig over til en mere generel diskussion om plots. Jack øser ud af sin visdom:

»All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot.«

Is this true? Why did I say it? What does it mean? (*White Noise*, 26)

De afsluttende spørgsmål i citatet (der for øvrigt er ganske repræsentative for DeLillos indimellem irriterende vane med at hobe retoriske spørgsmål op) relativiserer selvfølgelig i nogen grad det foregående udsagn, men ikke mere end at nærmest enslydende udsagn forekommer flere andre steder i *White Noise*, og sågar også i DeLillos efterfølgende roman *Libra*.⁵⁰³ På det rent bogstavelige niveau peger citatet selvfølgelig på, at mange komplotter har døden som deres overordnede mål (jf. f.eks. al-Qaeda's komplot den 11. september 2001). På det mere figurative plan peger citatet imidlertid på den teleologiske natur, der ligger til grund for alle plots: Når man skaber et plot, skaber man nødvendigvis også en afslutning, og denne afslutning er figurativt ensbetydende med døden – hvad enten det er fortællingens, historiens eller de fiktive personers død.

White Noise handler i vid udstrækning om dødsangst, om romanpersonernes forskellige desperate forsøg på at afværge døden, eller i det mindste dødsangsten.⁵⁰⁴ Som følge af sin teori om, at alle plots bevæger sig mod døden, forsøger Jack således at føre en aldeles plotfri, retningsløs tilværelse: »Let's enjoy these aimless days while we can, I told myself, fearing some kind of deft acceleration« (*White Noise*, 18), siger Jack, og han udbygger senere udsagnet med følgende bøn: »May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to plan« (ibid., 98). I den første del af romanen lykkes denne strategi ganske godt for Jack Gladney, men hen imod slut-

det historiske kontinuum. For at give fortidens mangfoldighed en overskuelig form, benytter historikerne sig af, hvad Foucault betegner som en »apokalyptisk objektivitet«, der taler fra en kunstig position hinsides Historien, efter tidens ende, så at sige. Det er i dette lys, man skal se Foucaults genealogiske historieskrivning, som ikke nedlægger kunstigt afgrænsede forløb i historiens strøm, men skrives midt fra begivenhederne.

⁵⁰³ Således kan man i *White Noise* læse, at »All plots move in one direction« (199) og at »To plot is to die« (291), og på side 221 i *Libra* hører vi, at »Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death«.

⁵⁰⁴ Jacks kone Babette deltager således i et lyssky medicinsk forsøg, hvor hun forsynes med medikamentet Dylar til gengæld for at gå i seng med leverandøren. Dylar udmærker sig ved at fjerne den menneskelige dødsangst.

ningen af romanen indfanges han af plottets ubønhørlige logik og involveres i sit eget mordkomplot. Den løst vandrende, episodiske første del af romanen afløses i anden og tredje del af netop en sådan »deft acceleration«, som Jack pga. sin dødsangst frygter, og DeLillo demonstrerer således på overbevisende maner den teleologiske, apokalyptiske drift, der ligger begravet i ethvert plot,⁵⁰⁵ og som vi alle på sin vis aktiverer, når vi organiserer vores flydende tilværelse i en serie af små, over-skuelige handlingsforløb.

Kermode har et godt eksempel på universaliteten af denne tendens til at skabe små afsluttede intervaller – kairos – i tidens store strøm – kronos. Kronos kan i kraft af sin u-endelighed ikke skabe nogen mening, og mennesket må derfor hakke kronos op i mindre bidder. Dette forhold illustrerer Kermode med en af vores mest almene menneskelige fiktioner, nemlig vores lydlige gengivelse af urets tikken (dansk: tik-tak, engelsk: tick-tock, fransk: tic-tac, japansk: chikku-takku, kinesisk: dí-dá, osv.). I virkeligheden adskiller urets enkelte lyde sig jo ikke fra hinanden, men behovet for at opdele kronos i små kairos-bidder udmønter sig i, at man verden over skaber en lille, afsluttet fiktion ved at lade den anden del af dette onomatopoietikon adskille sig fra den første og derigennem symbolisere en ende. Udsagnet »tik-tak« danner et lille narrativt forløb, hvor »tik« udgør begyndelsen, »-« danner en midte og »tak« afslutter fortællingen (Kermode 1967, 45).

Nu er »tik-tak« måske ikke den mest meningsfulde fiktion, menneskeheden har produceret, men den er lige så vel som alle andre narrative fiktioner et udtryk for vores ønske om at personalisere tiden og skabe mening i det interval, vi gennemløber gennem fødsels »tik« og dødens »tak«. Mennesket er, ifølge Kermode, født med⁵⁰⁶ fiktiviserende kræfter for at kunne sameksistere med en kontingent, evigt fremadskridende virkelighed, og narrativiteten fødes altså i kløften mellem menneskers endelighed og verdens uendelighed.⁵⁰⁷

Det er dermed ikke bare en litterær struktur og en dertil hørende læsevane, men en universel og indgroet livsmodus, Pynchon kaster vrage på, da han efter 182 siders hastigt fremadskridende begivenheder på side 183 afbryder sin fortælling på tærsklen til *la Grande Finale*. Det lineære plot i *The Crying of Lot 49* er ellers i det store og hele et klassisk eksempel på detektivfortællingens apokalyptiske mønster, og i tråd med Kermodes skitsering af afslutningens rolle for den litterære fortælling fornemmer førstegangslæseren, at alle de kryptiske elementer af plottet vil indtage deres meningsfulde plads i det overordnede skema gennem afslutningens forklarende lys.

Pynchon afbryder imidlertid handlingsforløbet og frarøver læseren den telos, det »tak«, den apokalypse, den død (i DeLillos forstand), han så møjsommeligt har bygget op til. En genlæsning

⁵⁰⁵ Og som sådan har *White Noise* ikke så lidt til fælles med Borges' novelle og filmene *The Element of Crime* og *Se7en*, der alle – som vist tidligere i kapitlet – er bygget op om et dødbringende plot/mønster.

⁵⁰⁶ Som Peter Brooks ser også Kermode den narrative struktur som en slags medfødt tendens, en art genetisk kode.

⁵⁰⁷ Cf. Paul Ricoeur i *Time and Narrative*: »time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence« (Ricoeur, 52).

af romanen viser, at denne overraskende udgang på affæren er omhyggeligt forudgrebet i det foregående. Romanen er fyldt med små henkastede bemærkninger som »She could imagine no end to it« (37) og »at the end of this (if it were supposed to end)« (95), men i sin iver efter at nå frem til den meningsgivende afslutning, til løsningen på mysteriet, vil førstegangslæseren sandsynligvis læse let hen over disse sidebemærkninger. I en slags analogi til den mekanisme, Kermode beskriver i sin bog, antager de først fornyet prægning gennem romanens afslutning, med den afgørende forskel at *The Crying of Lot 49*s afslutning er en ikke-slutning. Snydt for det denouement, han gennem hundredvis af detektivromaner er konditioneret til at forvente, må den frustrerede læser tage sin plotorienterede læsning op til efterretning og se sig om efter andre læsestrategier (hvis han da ikke kyler romanen hen i hjørnet, eller – hvis han er mere flegmatisk anlagt – sætter den på hylden og tager *The Hound of the Baskervilles* eller *Ten Little Niggers* ned i stedet).

Gennemgangen af antidetektivfortællingens mange manifestationer og motivationer har forhåbentlig gjort det klart, at postmodernismens – herunder Pynchons – flirt med detektivgenrens konventioner bunder i andet og mere end en overfladisk fascination af populærkulturelle genrer eller en generel trang til at dekonstruere for dekonstruktionens skyld. Den postmodernistiske antidetektivgenre udspringer af en velovervejet skepsis over traditionelle litterære mekanismer og de læsevaner, de fører med sig, og gennem sin kritik af detektivromanens vanlige lineære plot (og derigennem af det lineære, kausale og deterministiske plot i det hele taget) agiterer den for andre læsevaner og andre, mindre instrumentelle, måder at forholde sig til omverdenen på.

4.2.10. Tristero

Inden Tristero-organisationen for alvor bliver introduceret i *The Crying of Lot 49*, har Pynchon pirret Oedipas og ikke mindst læserens nysgerrighed med talrige forvarsler. De første antydninger af noget usædvanligt – stavfejl i poststemplet på Muchos brev, f.eks. – forekommer i sig selv ikke særligt signifikante, men efterhånden begynder anomalierne at hobe sig op i en sådan grad, at de ikke længere kan ignoreres. Den ureglementerede postomdeling i baren og den kryptiske graffiti på toilettet føjer yderligere brikker til puslespillet, uden at motivet dog af den grund begynder at blive klart, og det samme gør fortællerens forudgreb på bl.a. side 44 og 54 i romanen, hvor navnet Tristero introduceres for læseren, inden Oedipa rent faktisk støder på det i selve plottet. Organisationens gradvise tilsynekomst i romanen er i sandhed en »languid, sinister blooming« (54), og det er først, da Oedipa beslutter sig for at følge endnu et løst spor og overvære skuespillet *The Courier's Tragedy*, at Navnet for første gang bliver udtalt: »Tristero. The word hung in the air as the act

ended and all lights were for a moment cut; hung in the dark to puzzle Oedipa Maas, but not yet to exert the power over her it was to« (75).

Oedipas første egentlige møde med det mystiske navn optræder i en mildest talt ildevars-lende kontekst. *The Courier's Tragedy* er et bloddryppende jakobeansk hævndrama, som Oedipa imod al forventning bliver totalt opslugt af:

[T]he costumes were gorgeous and the lighting imaginative, and though the words were all spoken in Transplanted Middle Western Stage British, Oedipa found herself after five minutes sucked utterly into the landscape of evil Richard Wharfinger had fashioned for his 17th-century audiences, so preapocalyptic,⁵⁰⁸ death-wishful, sensually fatigued, unprepared, a little poignantly, for that abyss of civil war that had been waiting, cold and deep, only a few years ahead of them. (65)

Skuespillets meget indviklede – og ekstremt voldelige – handling refereres udførligt over hele 10 sider i romanen (65-75), og det bliver klart, at *The Courier's Tragedy* på ingen måder står tilbage for andre jakobeanske hævndramaer. Inden den nysgerrige læser tyer til reolens opslagsværker i et forsøg på at finde yderligere informationer om den anerkendte dramatiker Richard Wharfinger skal det dog retfærdigvis understreges, at han – og dermed *The Courier's Tragedy* – er Pynchons egen kreation. Det skal imidlertid ikke ligge *The Courier's Tragedy* til last, at det er opfundet til lejligheden: fiktivt eller ej, så spiller skuespillet en særdeles vigtig rolle i romanens overordnede struktur, idet det på mange måde udgør en fortættet repræsentation af romanens mange temaer. Ud over at spille den vigtige rolle at lede Oedipa endelig på sporet af Tristero-organisation fungerer *The Courier's Tragedy* med andre ord som en *mise en abyme*.

Udtrykket *mise en abyme* blev introduceret af den franske forfatter André Gide. I 1893 skrev han i sin dagbog:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en »abyme«.

Citatet er led i en større refleksion over det fiktive skuespil *The Mousetrap*, der optræder i Shakespeares *Hamlet*. Gide påpegede, at *The Mousetrap* udtrykte det omgivende skuespils vigtigste temaer i fortættet form, og han beskrev efterfølgende *The Mousetrap* som en slags intern duplikation af det drama, det var indlejret i. Betegnelsen *mise en abyme* er siden gledet ind i den litteraturviden-

⁵⁰⁸ Bemærk hvorledes Pynchon endnu engang slår et præapokalyptisk tema an her. Ud over at beskrive en reel historisk situation, et samfund på kanten af en borgerkrig, indskrives citatet sig i den lange række af citater, der peger frem mod en apokalypse, en afslutning, der aldrig realiseres inden for romanens rammer.

skabelige diskurs, hvor det har vist sig endog overordentlig nyttigt til at beskrive et ofte forekommende strukturelt greb i litteraturen.⁵⁰⁹ Rekursionen af en struktur på forskellige niveauer er et særligt yndet greb i den nonlineære postmodernistiske litteratur, og gentagelsesstrukturen i en roman som *Gravity's Rainbow* eller Lawrence Norfolks *Lemprière's Dictionary* er så rig på *mise en abyme*-mønstre, at fortolkningen i en vis forstand bliver et spørgsmål om mønstergenkendelse.⁵¹⁰

I sit kapitel om »Postmodern Fiction« i *The Columbia History of the American Novel* udpeger Molly Hite metafiktionen som et fremtrædende – om end ikke unikt – postmoderne træk, og hun fremhæver *mise-en-abyme*-strukturen som et særligt fortættet eksempel på den metafiktive strategi:

[A]lthough metafictional strategies do not define the postmodern novel, they are very pronounced in much of the writing usually identified as postmodern. One of the most extreme manifestations of the metafictional tendency is the *mise-en-abyme*, in which a recognizable image of the primary text is embedded within that text. (702)

– og Hite inddrager herefter Vladimir Nabokovs *Pale Fire* og Robert Coovers *The Universal Baseball Association* som typiske postmoderne eksempler på sådanne »strategies of embedding« (ibid.). Jeg er helt enig i Hites udmærkede påpegning af, at metafiktion og *mise-en-abyme* ikke er unikke for postmodernismen, men jeg vil samtidig tilslutte mig hendes påstand om, at fænomenerne optræder så hyppigt i den postmoderne litteratur, at de kan betragtes som væsenskendetegn ved postmodernismen.

Det spatiale niveau af *The Crying of Lot 49* er fyldt med *mise en abyme*-strukturer. Spraydåsen, der suser rundt på badeværelset i Echo Courts, udtrykker f.eks. på fortættet vis Oedipas overordnede bevægelse i romanen. Plottet i Hollywoodfilmen *Cashiered* er med sin sløring af grænserne mellem virkeligheden og fiktionen et andet eksempel på en *mise en abyme*, og et tredje eksempel finder vi altså i skuespillet *The Courier's Tragedy*, der udgør en slags postmoderne pendant til Shakespeares *The Mousetrap*.⁵¹¹ Ud over at berøre de fleste af romanens mange temaer, fungerer skuespillet også som en fortættet variation over *The Crying of Lot 49*s overordnede strukturelle bevægelse, hvilket især bliver tydeligt i teaterstykkets slutning. Som afrunding på et så eksplosivt og handlingsmættet plot, som *The Courier's Tragedy* leverer, kunne man med nogen ret forvente en

⁵⁰⁹ Et andet kendt eksempel på en *mise en abyme* er den dublon, der i Melvilles *Moby-Dick* er sømmet fast til masten på det gode skib Pequod. Dublonen er egentlig tænkt som belønning til den sømand, der først får øje på den forhadte hval, men et nærmere studie af mønten (som vi får i kapitel 99, »The Doubloon«) afslører, at den rummer inskriptioner og illustrationer, der er en slags kondenseret version af romanens plot.

⁵¹⁰ For en nøjere gennemgang af Lawrence Norfolks flittige brug af *mise en abyme*-strukturer, se min artikel »Læserens næse – om den tekstlige topografi i Lawrence Norfolks romaner«, i *Passage* 31/32, 1999. Mønstergenkendelse som læsestrategi er for øvrigt nært forbundet med fænomenet paranoia, som vi senere i kapitlet skal vende tilbage til.

⁵¹¹ I sin artikel »The Death of the Real i *The Crying of Lot 49*« påpeger Maurice Couturier også dette lighedsforhold, og han skriver om *The Courier's Tragedy*, at »it reflects the main plot and contributes to quicken its pace« (17). Det kan diskuteres, hvorvidt et 10-siders handlingsreferat øger plottets tempo, men at det reflekterer hovedplottet er helt rigtigt set.

mindst lige så eksplosiv finale, men da skuespillet bevæger sig ind i sin femte og konkluderende akt, kan fortælleren berette, at det er »entirely an anticlimax« (75), og at det således bryder med de forventninger og de konventioner den forudgående handling – og stykkets genre i det hele taget – har sat hos publikum. Det handlingsmættede plot efterfulgt af en antiklimaktisk slutning udgør en åbenlys strukturel fortætning af romanens overordnede mønster, og alene denne symmetri på tværs af skalaer udpeger *The Courier's Tragedy* som et forbilledligt eksempel på *mise-en-abyme*-grebet. Lighederne mellem skuespillet og den roman, det er indlejret i, hører dog ikke op ved denne forholdsvis simple mønstergentagelse:

The Courier's Tragedy handler om to rivaliserende fyrstendømmer i Renæssancens Italien. En blot nogenlunde dækkende gennemgang af de mange sindrige og nedrige intriger mellem Squamuglia og Faggio ville fylde næsten lige så meget som Pynchons i forvejen komprimerede handlingsreferat, så jeg skal begrænse min fokus til den del af det udviklede plot, der berører Tristero-organisationen: Vor helt Niccolò er den retmæssige arving til fyrstendømmet Faggio, men efter at arvefjenden Angelo, hertugen af Squamuglia, har myrdet Niccolòs far og indsat hans (altså Niccolòs) onde halvbroder Pasquale på tronen i Faggio som marionet for sine egne planer, rejser en hævntørstig Niccolò inkognito ind i selve løvens hule, hoffet i Squamuglia, for at få ram på sin nemesis Angelo. Det vigtige i vores sammenhæng er, at Niccolò i forsøget på at forblive anonym udgiver sig for at være kurer for posttjenesten Thurn & Taxis.

Igennem mange hundrede år havde den historiske posttjeneste Thurn & Taxis de facto monopol på at udbringe post i det meste af Europa. Tidlige forfædre til den noble familie – den såkaldte Tassis-gren – stod bag en kurerservice i de italienske bystater så tidligt som 1290, men det var først med Franz von Taxis, der fra 1489 fungerede som postmester for Kejser Maximilian I og fra 1504 for Kong Philip I af Spanien, at familiens centrale rolle i den tidlige europæiske postomdeling for alvor blev etableret. De næste 355 år stod familien for posttjenester i Spanien, Tyskland, Østrig, Italien, Ungarn og Nederlandene, og først i 1867 blev den sidste afdeling af Thurn & Taxis' posttjeneste købt og nationaliseret af den prøjsiske regering. Et vigtigt levn af postimperiet lever dog videre på det symbolske plan i mange nationale posttjenester: Det posthorn, der indgik i familiens våbenskjold, er i dag postvæsenets symbol i mange lande, inkl. selvfølgelig Danmark.

Som led i de mange intriger i *The Courier's Tragedy* bliver den unge Niccolò på et tidspunkt sendt til Faggio med en vigtig besked. Meddelelsen når dog aldrig frem til den intenderede modtager. Niccolò gør ophold ved en sø for at hvile sine mødige lemmer, da der pludselig i kulisserne høres fodtrin. Vor helt springer op, og med rædslen malet i ansigtet ser han, hvad der nærmer sig:

He trembles and cannot speak, only stutters, in what may be the shortest line ever written in blank verse: »T-t-t-t-t...« As if breaking out of some dream's paralysis, he begins, each step an effort, to retreat. Suddenly, in lithe and terrible silence, with dancers' grace, three figures,

long-limbed, effeminate, dressed in black tights, leotards and gloves, black silk hose pulled over their faces, come capering on stage and stop, gazing at him. Their faces behind the stockings are shadowy and deformed. They wait. The lights go out. (73)

Den korte scene udgør i sig selv et fortættet billede på nogle af de vigtigste temaer i skuespillet og dermed i romanen, og i sin kondenserede aktivering af mange af romanens genkommende motiver er den en typisk lokal manifestation af *The Crying of Lot 49*s globale gentagelsesprincip. Niccolò myrdes ved bredden af en sø, og mordet på ham forbinder sig dermed til romanens andre mord og massakrer ved vandet. Den overraskende sammenligning af de sortklædte mordere med kvindagtige dansere knytter sig an til den udviskning af de klare skel mellem kønnene, der også finder sted i egennavne som Stanley Koteks og Mike Fallopian samt i Oedipas kontakt med »the third sex« på bøssebaren The Greek Way i San Francisco. Scenens manglende klimaks (lyset går ud inden drabet effektueres) er selvfølgelig en formindsket skalamodel af romanens overordnede uafsluttede struktur. Endelig er motivet for Tristero-mordernes angreb på Niccolò at kaste grus i Thurn & Taxis' velsmurte kommunikationssystem. Mordet på kureren resulterer naturligvis i, at denne specifikke meddelelse aldrig når frem, og som sådan repræsenterer scenen også et lokalt kommunikationssammenbrud i Thurn & Taxis' vældige kommunikationsmaskine.

The Crying of Lot 49 er som tidligere påpeget sprængfyldt med lokale kommunikationssammenbrud og døde kommunikationskanaler, lige fra det slukkede fjernsyn på første side, over de mange ubesvarede telefonopkald, til Oedipas mislykkede forsøg på at kommunikere med en materialisering af Maxwells Dæmon (107), eller med Driblettes spøgelse (162). Tristero-organisationens mord på en Thurn & Taxis-kurer i *The Courier's Tragedy* indskrives sig altså i en kongerække af kommunikationssammenbrud, og det samme gør selve Tristero-organisationens symbol: det dæmpede posthorn, Oedipa opdagede på toiletvæggen, og som på grafisk vis illustrerer organisationens ønske om at afbryde Thurn & Taxis-familiens signaler, dens kommunikation: »Whoever they were their aim was to mute the Thurn and Taxis post horn« (97).

Tristero-organisationens bogstavelige fremtræden på scenen giver for alvor Oedipa blod på tanden, og hun indleder en i begyndelsen målrettet quest i et forsøg på at komme nærmere sandheden om Tristero. Hendes søgen fører hende gennem adskillige tekstuelle varianter af skuespillet (inkl. en pornografisk version, som det er lykkedes universitetslæreren Emory Bortz at mikrofille og smugle ud af Vatikanets hemmelige arkiver), til nørdede filatelister, afdankede historikere m.m., og det lykkes hende rent faktisk at stykke en nogenlunde præsentabel historie sammen.⁵¹² Det viser sig, at Tristero i begyndelsen af 1800-tallet emigrerede til USA, hvor de fortsatte med at bekæmpe alskens postmonopoler – bl.a. den nok så berømte Pony Express og Wells, Fargo (se 109)

⁵¹² Læseren præsenteres for broderparten af Tristeros historie s. 159-65 i romanen.

– og hvor de tog navneforandring til W.A.S.T.E. Betydningen af dette akronym afsløres først hen mod slutningen af romanen, hvor filatelisten Genghis Cohen ringer til Oedipa for at fortælle om sit seneste fund: »It turned out to be an old American stamp, bearing the device of the muted post horn, belly-up badger, and the motto: WE AWAIT SILENT TRISTERO'S EMPIRE« (168-69).⁵¹³

Den førhen så almægtige organisation Tristero transformeres altså i Amerika til det knap så almægtige W.A.S.T.E.-system, der på sin side splintres ud i utallige ydmyge udløbere, såsom Yo-yodynes illegitime postudbringning. Bag alle de forskellige inkarnationer ligger dog den samme impuls: ønsket om at bekæmpe magtens monopol på kommunikationsvejene og opstille mere private alternativer. Det alternative kommunikationssystem udgør et velkomment mulighedsfelt for en hel undergrund af utilfredse amerikanske borgere, der i en trodsig gestus vender det officielle Amerika ryggen i en art fordækt civil ulydighed og kommunikerer i andre baner end dem, regeringen har lagt ud.

Selv om det ved hjælp af et trods alt forholdsvis hæderligt stykke detektivarbejde lykkes Oedipa at stykke et nogenlunde sammenhængende billede af Tristero-organisationens mangeårige virke sammen, er det dog langt fra noget entydigt indtryk, læseren efterlades med. Rent faktisk er graden af vished mht. Tristero omvendt proportional med mængden af oplysninger, man får om organisationen. Jo flere informationer, læseren får, jo mere utydelig fremstår Tristero med andre ord. Den mest synlige og banale manifestation af den uvished, der omgærder det alternative kommunikationssystem, finder vi i selve organisationens navn. Den opmærksomme læser vil have hæftet sig ved, at jeg i det foregående har stavet navnet både Tristero og Trystero. Vokalskiftet er ikke resultatet af sjusket hastværk fra min side, men afspejler en lignende praksis i romanen selv. På ét plan kan de forskellige stavemåder anskues som en trods alt forholdsvist betydningsløs afspjeling af århundredernes skiftende ortografiske praksiser, eller som et resultat af forskellige transskriptionsmetoder. Når man husker på, at navnet Trystero/Tristero er Pynchons egen opfindelse, antager vokalskiftet imidlertid en anden signifikans, idet de to forskellige versioner af navnet simpelt hen rummer vidt forskellige konnotationer: Trystero giver med sin stamme »tryst« associationer til et hemmeligt møde, til noget på én gang fordækt og romantisk,⁵¹⁴ mens Tristero

⁵¹³ Den døde grævling er endnu en antagonistisk henvisning til Thurn & Taxis: Om grundlæggeren af Tristero hedder det: »Soon he had added to his iconography the muted post horn and a dead badger with its four feet in the air (some said that the name Taxis came from the Italian tasso, badger, referring to hats of badger fur the early Bergamascan couriers wore)« (160). Som altid hos Pynchon væves historiske fakta (formodningen om navnet Taxis' oprindelse har sit grundlag i historiske kilder) sammen med fiktion, i en kompleks fusion der på én gang tilfører de fiktive elementer et skær af autenticitet og kaster en skygge af tvivl over de historiske fakta.

Læg for øvrigt mærke til adjektivet »silent«. Dets prominente placering i akronymet sætter oplysningen om, at snigmorderne i *The Courier's Tragedy* trådte ind på scenen i »lithe and terrible silence« i et nyt og prægnant skær.

⁵¹⁴ Denne association fremhæves også i romanen selv, i det vers i *The Courier's Tragedy*, hvor Oedipa første gang hører navnet udtalt: »No hallowed skein of stars can ward, I trow/ Who's once been set his tryst with Trystero« (75).

med rygraden »triste« konnoterer den tristhed, der er forbundet med kommunikationssystemets udstødte, marginaliserede brugere.⁵¹⁵

Den uvished, der knytter sig til Tristero-organisationen, er dog mere fundamental end som så. Det ene øjeblik skildres bevægelsen som en abstrakt og ildevarslenende sammensværgelse, der samvittighedsløst benytter sig af sortklædte snigmordere og andre skånselsløse metoder, og det næste øjeblik kommer Oedipa i besiddelse af historiske informationer, der afdramatiserer Tristero og får den til at fremstå som en konkret og dybest set uskadelig alternativ posttjeneste. Da mange af disse historiske informationer senere viser sig at være det rene gætværk, antager Tristero på ny et diabolisk skær, lige indtil Oedipa støder på den næste bid informationer....

I sin præcise og meget spændende analyse af romanen, »A Metaphor of God Knew How Many Parts: The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*«,⁵¹⁶ har Katherine Hayles foreslået følgende model for beskrivelsen af Tristeros rolle i romanen (visualiseringen er min egen, men ideen er Katherine Hayles’):

Abstrakt ekspansion*-----*Konkret reduktion

Tristero ligger til stadighed og pendler mellem disse to yderpoler. Snart ekspanderes bevægelsens betydningspotentialer gennem abstrakte – og ofte ganske skrækindjagende – metaforiske ekskursioner (som f.eks. den allerede citerede passage, der skildrer Oedipas opklaringsarbejde som et rædselsvækkende stripshow, hvor Tristero/stripperen med lysende, ondskabsfulde øjne bevæger sig hen til Oedipa, bøjer sig hen over hende, og begynder »to speak words she never wanted to hear« (54)); og snart reduceres Tristero gennem nye historiske informationer til en konkret og noget mere tilforladelig størrelse. Det centrale mål for Oedipas quest undflyr konsekvent ethvert forsøg på at sætte det på formel, og i jagten på sandheden om Tristero må Oedipa – og læseren – tage til takke med en ureducerbar flertydighed.

4.2.11. Flertydighedens stemme⁵¹⁷

Med beskrivelsen af *The Crying of Lot 49*s flertydighed bevæger vi os samtidig ind i et af de helt fundamentale træk ved postmodernismen, i hvert fald ifølge den kanoniserede postmodernismekonstruktion. Det kan umiddelbart forekomme som et oxymoron, at postmodernismens flertydig-

⁵¹⁵ Tony Tanner går et skridt videre i denne associationsleg. Efter at have beskrevet systemets fremmedgjorte brugere, skriver han om dem: »These inhabitants of the night are both pathetic and frightening; as the concealed pun in Tristero suggests – it represents both the sadness and the terror of America« (Tanner 1978, s. 43). Allerede i 1971 skrev Tanner for øvrigt om organisationen, at »Something of its ambiguity is suggested by its different spellings« (*City of Words*, 177).

⁵¹⁶ Essayet er optrykt i *New Essays on The Crying of Lot 49* (red. O'Donnell), s. 97-127.

⁵¹⁷ Jeg har lånt denne underoverskrift fra Thomas Schaub, hvis korte, men indflydelsesrige, monografi om Pynchon hedder *Pynchon: The Voice of Ambiguity* (1981).

hed skulle være et fundamentalt træk (kan man virkelig tale om en fundamental flertydighed?), men ikke desto mindre udgør uvished og flertydighed to af de smuldrende hjørnesteen i den teoretiske konstruktion af postmodernismen. Det første punkt i Ihab Hassans »catena« over postmodernismen er som vist »indeterminacy«. I sit kapitel om den postmoderne fiktion i *The Columbia History of the American Novel* identificerer Molly Hite, hvad hun kalder postmodernismens »uncertainty theme« (720); i sit forord til *A Poetics of Postmodernism* udpeger Linda Hutcheon paradokset og selvmodsigelsen som postmodernismens basisenhed (x-xi), og med afsæt i Keats' berømte brev til sine brødre argumenterer Brian McHale i *Constructing Postmodernism* som tidligere nævnt for, at læserne af postmoderne romaner i almindelighed og Pynchon i særdeleshed må give afkald på vished og i stedet operere med en »negative capability« (McHale 1992, 82).⁵¹⁸ Endelig sætter David Lodge sagen på spidsen i en skelnen mellem modernismen og postmodernismen: Modernismen var, hævder Lodge, svært forståelig, men i sidste ende afkodelig, og derved adskiller den sig fra den uafkodelige postmodernisme: »the difficulty, for the reader, of postmodernist writing is not so much a matter of obscurity, which might be cleared up, as of uncertainty, which is endemic«.⁵¹⁹

Også læsningerne af Pynchons værker udpeger ofte flertydighed og uvished som afgørende træk ved Pynchons skrift. Thomas Schaub indleder f.eks. sin analyse af romanen med anslaget: »Nowhere in recent fiction do we find a better example of finely wrought ambiguity than in Pynchon's second novel, *The Crying of Lot 49*« (Schaub 1981, 21), og denne utvetydige meningstilkendegivelse optræder i en monografi med titlen *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. J. Kerry Grant konkluderer på lignende vis i forordet til sin *Companion* til romanen: »In *The Crying of Lot 49*, Pynchon exposes the radical uncertainties that underlie our attempts to discern meaning in the signs that come crowding in on us every minute of our lives« (Grant 1994, xvi), og i første afsnit af sit essay om romanen reflekterer Katherine Hayles hovedsageligt over dens »underlying ambiguity«.⁵²⁰

I et amerikansk litteraturhistorisk perspektiv skal det understreges, at postmodernismen på ingen måder har monopol på interessen for flertydighed og uafgørlighed, og temaerne kan mindst spores tilbage til Hawthornes og Melvilles forfatterskaber. Melvilles interesse for uafgørlighed kondenseres f.eks. i en lille scene i *The Confidence-Man* (1857), hvor en mand bladrer i Bibelen og beklager sig over, at apokryferne er bundet ind mellem det Gamle og det Nye Testamente. Han så gerne, at de ikke-kanoniske apokryfer var bundet ind i et separat bind, så deres dubiøse status ikke kunne kaste et skær af tvivl over testamenternes sandheder. Melville har imidlertid ikke meget

⁵¹⁸ John Keats' beskrivelse af »Negative Capability« som en tilstand, hvor »a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason« er meget præcis i forbindelse med *The Crying of Lot 49*: Oedipas quest repræsenterer i det store og hele en »irritable reaching after fact & reason«, men i sidste ende efterlades Oedipa og læseren i »uncertainties, Mysteries, doubts«. Denne smukke overensstemmelse påpeger endnu en gang det mærkelige i, at McHale insisterer på at kalde *The Crying of Lot 49* for modernistisk.

⁵¹⁹ Lodge, *Working with Structuralism*, s. 12. Citeret i Eysteinsson 1990, s. 132.

⁵²⁰ Hayles 1991, 97.

tilovers for forsøget på at dele verden op i klart afgrænsede kategorier – sort eller hvidt, sandt eller falskt. Hos Melville står intet mejslet i sten, og en roman som *The Confidence-Man* har – som romanens scene, hjuldamperen Fidèle – ingen kaptajn, ingen final autoritetsinstans, der kan udgøre målestokken for det skrevne og sagte. Den monomane higen efter Sandheden er for Melville et kaptajn Ahabsk projekt, en hvaljagt der ender med at trække os ned i dybet.

Uvisheden er altså langt fra et nyt tema i den amerikanske litteratur, men man må samtidig medgive, at temaet synes at kulminere i den amerikanske postmodernisme. Og det er da også svært at argumentere imod, at uvished og flertydighed er vævet ind i *The Crying of Lot 49*s gobelin i en sådan grad, at de er uadskillelige fra den. Oedipa har som nævnt mindst fem forskellige udgaver af skuespillet *The Courier's Tragedy* at forholde sig til i sin »irritable reaching after fact & reason«, og hendes stræben efter et solidt fortolkningsgrundlag synes på forhånd dødsdømt. Den lyssky organisation Tristero staves på to forskellige måder, med de forskellige konnotationer, det indebærer, og det bliver ikke bedre, hvis man vender blikket mod Tristeros modstander, den historiske Thurn & Taxis-familie. Ud over den gængse stavemåde optræder Thurn & Taxis nemlig også (sammen med Tristero) i forvansket form i et børnerim, Oedipa overhører: »Tristoe, Tristoe, one, two three/ Turning taxi from across the sea...« (119); i en italiensk version som »the Torre and Tassis system« (157); og i en fransk variant, »Tour et Tassis« (172).

Uvisheden i *The Crying of Lot 49* er dog langt mere tilbunds gående end den, man finder i de ovenstående tekstuelle og ortografiske afvigelser. Også på det syntaktiske og lokalt strukturelle plan er *The Crying of Lot 49* et usædvanligt flertydigt værk. De informationer, Oedipa opsnapper på sin quest, er ganske enkelt ofte så upålidelige og modsiger så flittigt hinanden, at sandheden konstant fortøner sig. De historiske oplysninger, vor heltinde stykker sammen, modsiger endog ikke bare hinanden, men indimellem også sig selv. Dette bliver særligt klart i den beretning om et søslag, som Mike Fallopian giver Oedipa og Metzger på The Scope. Fallopian er medlem af højrefløjsbevægelsen »the Peter Pinguid Society« (48) – en slet skjult parodi på det herostratisk berømte John Birch Society⁵²¹ – og han fortæller de to eksekutorer om den historiske kamphandling, der udgør bevægelsens ideologiske grundlag. Slaget (endnu en fiktiv Pynchon-begivenhed) fandt sted under den amerikanske borgerkrig, hvor den russiske admiral Popov sendte en flåde til San Francisco-bugten for at forhindre England og Frankrig i at blande sig i konflikten. I bugten sejlede samtidig det gode skib »Disgruntled«, under kommando af den brave kaptajn Pinguid. Således den

⁵²¹ John Birch Society blev grundlagt i 1958, opkaldt efter en missionær, der blev slået ihjel af nedrige kommunister under den kinesiske borgerkrig. Forfatteren Richard Fariña (der døde i 1966 i en motorcykelulykke få dage efter udgivelsen af debutromanen *Been Down So Long It Looks Like Up to Me*, og som Pynchon i 1973 dedikerede *Gravity's Rainbow* til) skildrer i erindringssessayet »The Monterey Fair«, hvordan han og Pynchon og Joan Baez (Fariñas svigerinde) under Monterey-messen havde et voldsomt sammenstød – et eller andet sted mellem en heftig meningsudveksling og et åbenlyst slagsmål – med en flok fanatikere fra John Birch Society: et sammenstød, der sandsynligvis delvist har motiveret parodien i *The Crying of Lot 49*. Se »The Monterey Fair«, s. 135-54 i *Long Time Coming and a Long Time Gone*.

historiske baggrund for den følgende koncise, men alligevel ikke helt skarpe, beskrivelse af begivenhederne:

What happened on the 9th March, 1864, a day now held sacred by all Peter Pinguid Society members, is not too clear.⁵²² Popov did send out a ship, either the corvette »Bogatir« or the clipper »Gaidamak,« to see what it could see. Off the coast of either what is now Carmel-by-the-Sea, or what is now Pismo Beach, around noon or possibly toward dusk, the two ships sighted each other. One of them may have fired, if it did then the other responded; but both were out of range so neither showed a scar afterward to prove anything. Night fell. In the morning the Russian ship was gone. But motion is relative. If you believe an excerpt from the »Bogatir« or »Gaidamak«'s log, forwarded in April to the General-Adjutant in St Petersburg and now somewhere in the Krasnyi Arkhiv, it was the »Disgruntled« that had vanished during the night. (49-50)

Den pedantiske omhu, med hvilken de enkelte detaljer remses op (f.eks. den i bund og grund unødvendige oplysning om logbogens færd fra generaladjudanten i Skt. Petersborg til Krasnyi-arkivet), modsvares selvfølgelig af de himmelråbende upræcise oplysninger om det faktiske hændelsesforløb. Den »either/or«-struktur, der syntaktisk former beskrivelsen af søslaget, går i det hele taget igen i *The Crying of Lot 49* adskillige gange, og de mange enten/eller-sætninger er side for side og linje for linje med til at destabilisere det i forvejen vakkelvorne fundament under fortællingen.

På et andet plan peger den parodiske historiske gennemgang af det drabelige søslag selvfølgelig på den essentielle postmoderne pointe, at ethvert forsøg på at skrive om fortiden nødvendigvis hviler på et usikkert grundlag. Vores adgang til fortiden kan aldrig være direkte, men vil – som Linda Hutcheon viser i *A Poetics of Postmodernism* – altid i en eller anden forstand være medieret gennem de kilder (skriftlige, auditive, visuelle mm.), vi arbejder ud fra.

I sit forsøg på at sammenstykke en pålidelig beretning om Tristero-organisation må Oedipa netop arbejde sig gennem lag på lag af tekstualiserede og på anden vis medierede versioner af fortiden, og så snart det lykkes hende at skrælle et lag af og grave lidt dybere i mysteriet, mødes hun af et nyt lag, et nyt slør af skrift. Fortiden selv er utilgængelig, tabt for evigt. Oedipa selv er ikke umiddelbart tilbøjelig til at acceptere dette i bund og grund tragiske grundvilkår for historiografi-en, men da hun opsøger universitetslæreren Emory Bortz og hans hengivne slæng af arrogante specialestuderende for at få nogle flere baggrundsoplysninger om forfatteren bag *The Courier's Tragedy*, irttesættes hun som et andet skolebarn:

⁵²² Denne lakoniske konstatering har adskillige ekkoer i *Gravity's Rainbow*, hvor man bl.a. kan læse følgende: »What's happening is not clear« (244), eller det lidt mere slagfærdige »It is difficult to perceive just what the fuck is happening here« (504). I sig selv måske ganske uskyldige bemærkninger, men efterhånden som de mere eller mindre enslydende formuleringer hober sig op, begynder det at ligne en tanke.

»I would like to find out,« she presently plunged, »something about the historical Wharfinger. Not so much the verbal one.«

»The historical Shakespeare,« growled one of the grad students through a full beard, uncapping another bottle. The historical Marx. The historical Jesus.«

»He's right,« shrugged Bortz, »they're dead. What's left?«

»Words.«

»Pick some words,« said Bortz. »Them, we can talk about.« (151)

Selv om Oedipa pga. sin naive forespørgsel belæres i et tonefald så hånligt, som man kun finder det hos halvfulde, marginale akademikere, har Bortz og hans ulidelige overbygningsstuderende selvfølgelig ret, og passagen sætter en tyk streg under, at Oedipas forsøg på at rekonstruere fortiden i håbet om at afdække mysterierne i nutiden rummer en iboende og uomgængelig uvished. Adgangen til fortiden kan kun komme i stand gennem de skriftlige kilder, der er blevet overleveret, og selv om Oedipa er en dygtig læser, »a whiz at pursuing strange words in Jacobean texts« (104), så er hun også dybest set klar over, at det ikke er nok: tekster kan i bedste fald give en svag afglans af virkeligheden, og i værste fald kan de forvanske det faktisk passerende til ukendelighed, gennem udeladelser, redigeringer og lodrette løgne. Det at Oedipa i bogstaveligste forstand er henvist til at læse fortiden tillader hende altså på den ene side at aktivere sin største force, men det tilfører på den anden side hendes jagt på sandheden en ordentlig dosis af den fundamentale uvisshed, enhver historiker dagligt må slås med i sit virke. Oven i denne i forvejen betragtelige uvished må man så lægge den uvished, der forårsages af det usædvanligt upålidelige kildemateriale, Oedipa har til sin rådighed i det foreliggende tilfælde: den mildest talt modsigelsesfyldte beretning om søslaget i San Francisco-bugten, de mange forskellige varianter af *The Courier's Tragedy*, samt adskillige store lakuner i informationerne om Tristero; lakuner som Oedipa og hendes hjælpere fylder ud med diverse farverige gisninger.

Bevæger vi os fra de lokale flertydigheder til det overordnede strukturelle niveau, så må den allerede diskuterende manglende slutning på plottet selvfølgelig ansues som en global manifestation af romanens uvished og flertydighed. Hen imod slutningen af romanen, efter utallige frustrerende ekskursioner omkring stadig mere upålidelige historiske kilder, kommer Oedipa i tvivl om, hvorvidt Tristero-organisation er virkelig, og hun bliver bange for, at den blot er resultatet af hendes egen paranoia. Efterhånden opstiller hun fire scenarier, fire mulige forklaringer på Tristeros opdukken i hendes tilværelse, der alle er lige plausible:

[1:] Either you have stumbled indeed, without the aid of LSD or other indole alkaloids, onto a secret richness and concealed density of dream; onto a network by which X number of Americans are truly communicating whilst reserving their lies, recitations of routine, arid betrayals of spiritual poverty, for the official government delivery system; maybe even onto a

real alternative to the exitlessness, to the absence of surprise to life, that harrows the head of everybody American you know, and you too, sweetie. [2:] Or you are hallucinating it. [3:] Or a plot has been mounted against you, so expensive and elaborate, involving items like the forging of stamps and ancient books, constant surveillance of your movements, planting of post horn images all over San Francisco, bribing of librarians, hiring of professional actors and Pierce Inverarity only knows what all besides, all financed out of the estate in a way either too secret or too involved for your non-legal mind to know about even though you are co-executor, so labyrinthine that it must have meaning beyond just a practical joke. [4:] Or you are fantasizing some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull.

Those, now that she was looking at them, she saw to be the alternatives. Those symmetrical four. (170-71, mine skarpe parenteser)

Ligesom Oedipa må forholde sig til fire-fem varianter af *The Courier's Tragedy*, må hun – og læseren – således forholde sig til fire overordnede muligheder hvad angår Tristero-organisationen. Forgreningen konvergerer ikke til slut i én tilfredsstillende forklaring, men fastholdes hinsides romanens slutning, i et mulighedsfelt, der modsætter sig lukning og fastholder læseren i en uafgørlig situation. Denne firfoldige ikke-slutning konstituerer en global uvished i romanen, en overordnet strukturel lakune, der følger sig til de utallige lokale lakuner, Oedipa støder på i sit opklaringsarbejde. Den endelige åbenbaring, selve romanens lineære fremdrift synes at stille læseren i udsigt, udebliver, og romanen slutter dermed i, hvad der synes at være en endelig bekræftelse på den uvished, der har været dens grundtone.

4.2.12. »The trope of the unavailable insight«

En af de Pynchon-forskere, der bedst har formået at indkredse den centrale rolle, uvished og flertydighed indtager i Pynchons værk, er Molly Hite.⁵²³ I det første kapitel af sin vigtige bog om Pynchons tre første romaner, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon* (1983), identificerer hun en strukturel trope, som spiller en afgørende rolle i forfatterskabet, nemlig den såkaldte »trope of the unavailable insight« (Hite 1983, 24). Hite argumenterer overbevisende for, at Pynchons tre første romaner i vid udstrækning er struktureret omkring en »failed revelation« (ibid., 23), et »unavailable center« (25). *V.*, *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* er alle konstruerede som variationer over det velafprøvede quest-motiv, men i alle tre tilfælde udebliver den endelige indsigt, selve målet for questen. Herbert Stencil i *V.* finder aldrig ud af, hvem eller hvad der gemmer sig bag initialen V., Oedipa når ikke frem til sandheden om Tristero, og inden Slothrop får afdækket den sande natur af sit forhold til V2-raketten, opløses han for læserens undrende øje. Romanerne peger

⁵²³ Og dertil vil jeg så føje Thomas Schaub, hvis *Pynchon: The Voice of Ambiguity* også er essentiel i den henseende. Bl.a. på baggrund af sin forskning i Thomas Pynchons forfatterskab fik Molly Hite for øvrigt den udsøgte ære at skrive afsnittet om »Postmodern fiction« i den uomgængelige *The Columbia History of The American Novel*, der sammen med sin følgesvend *The Columbia History of American Literature*, og flerbindsværket *The Cambridge History of American Literature* må siges at udgøre ryggraden i de seneste årtiers litteraturhistoriske forskning om amerikansk litteratur.

alle frem (eller ind) mod en central indsigt, en blændende åbenbaring, og de forholder alle læseren denne åbenbaring.

Der er flere måder at forholde sig til dette strukturelle greb på. Førstegangslæserne af Pynchon fristes som regel til at hige og søge efter en slags løsning på Pynchons gåder; at betragte den utilgængelige indsigt som netop blot utilgængelig, men ikke desto mindre reel:

If Pynchon were a more conventional writer, these provocative openings in the text would function as invitations, encouraging readers to apply their own powers of reasoning in order to establish what is missing. The result would be a type of hermetic reading, beginning from the premise that the supposedly withheld central truth is so cunningly encoded in the text that it requires translation. When this is the case, it is the reader who must become the champion, adept, and magician, teasing out the meaning that ironically debased characters are incapable of reaching. (Hite 1983, 23)

Nogen vil måske indvende, at dette portræt af den hermetiske læser⁵²⁴ er en letkøbt parodi på en læsertype, som Molly Hite har opfundet til formålet, men i så fald ville man undervurdere den effektivitet, hvormed Pynchon rent faktisk formår at skabe følelsen af, at hans værker rummer en guldgrube af kodede indsigter, der ligger lige hinsides læserens rækkevidde. Der bliver stadig skrevet – og sågar også publiceret – artikler, der netop foregiver at *afkode* Pynchon. Sådanne analyser prætenderer at pege på en hidtil skammeligt overset *løsning* på hans værker, snarere end blot at levere en mere ydmyg *læsning*, og de ophæver deres forfattere til kryptografer. Eksempler på sådanne Pynchon-løsninger finder man i Kenneth Kupschs »Finding V.«, der endelig – efter 40 års naive fejllæsninger – giver os svaret på, hvem V. egentlig er, samt i Charles Hollanders »Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of *The Crying of Lot 49*«, der med stor snilde læser *The Crying of Lot 49* som en kodet allegori over 60'ernes politiske forbrydelser.⁵²⁵ Den hermetiske og paranoide læser af Pynchon er ikke blot et gøglebillede, men en reel skikkelse, der lever og går iblandt os.

Hite har ikke synderligt meget til overs for sådanne afkodninger af Pynchons værker, og hun skriver meget rammende, at »this hermetic approach to Pynchon's novels is comparable to an approach to Conrad that begins with the question, »What is the heart of darkness?«« (23). Som et alternativ til den kryptografiske tilgang skitserer Hite en anden, knap så gralssøgende, måde at nærme sig Pynchons utilgængelige indsigter på:

Another way of reading Pynchon's novels also begins from the sense of insufficiency and failed revelation: such a reading concludes that the gaps are unavoidable because Pynchon's

⁵²⁴ Jeg vil mene, at en mere rammende betegnelse er *den paranoide læser*, og i det følgende afsnit om paranoia skal jeg uddybe hvorfor.

⁵²⁵ Se Kupsch 1998 og Hollander 1997. I afsnittet om paranoia skal der blive rig lejlighed til at vende tilbage til Hollanders eksemplariske læsning.

central insight is intrinsically inexpressible. Language, in this view, is simply inadequate to the truth, although the truth is thinkable: one can know something without being able to speak or write it. It follows that the novels are attempts to create conditions favorable to revelation, i.e., in some manner to signify that-which-cannot-be-signified, although because they are linguistic structures they fall short of revelation themselves. (23)

Denne indgang til Pynchon synes også i udgangspunktet at være styrende for Edward Mendelsons analyse af *The Crying of Lot 49*, om end Mendelson tager ideen om »revelations« mere bogstaveligt end de fleste. I artiklen »The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*«⁵²⁶ henfører han hele ideen om at stå på tærsklen af en uudsigelig åbenbaring til den religiøse sfære, og han læser romanen som en dybest set religiøs fortælling. Det synes der såmænd også at være mange gode grunde til. *The Crying of Lot 49* er nemlig sprængfyldt med religiøse overtoner, og der er da også publiceret flere monografier om de religiøse aspekter af Pynchons forfatterskab i almindelighed og *The Crying of Lot 49* i særdeleshed. Victoria H. Price's *Christian Allusions in the Novels of Thomas Pynchon* (1989), foretager et grundigt stykke arbejde med at afdække og diskutere Pynchons utallige allusioner til kristendommen, mens Dwight Eddins i *The Gnostic Pynchon* (1990) går længere tilbage i religionshistorien og beskriver Pynchon som en i bund og grund gnostisk forfatter. Både Price og Eddins står dog i stor gæld til Mendelsons banebrydende læsning, der på baggrund af romanens mange eksplicitte religiøse overtoner ved første øjekast forekommer særdeles overbevisende.

For at finde spor af det religiøse i romanen behøver vi blot at vende tilbage til dens første side, hvor Oedipas instinktive impuls, da hun får det skæbnesvangre brev fra Pierce Inveraritys bo, er at se på fjernsynets grønne døde øje og udtale »the name of God« (9). Eller vi husker på Oedipas næsten mystiske oplevelse i begyndelsen af kapitel 2, hvor hun fra sin bil ser ned på det geometriske gademønster i San Narciso og føler, at »a revelation [...] trembled just past her understanding«, samt at »she and the Chevy seemed parked at the center of an odd, religious instant« (24).⁵²⁷ Denne følelse bekræftes, da hun under sit efterfølgende tv-kiggeri ser en reklame for Pierce Inveraritys Fangoso Lagoons:⁵²⁸

A map of the place flashed onto the screen, Oedipa drew a sharp breath, Metzger on the chance it might be for him looked over. But she'd only been reminded of her look downhill this noontime. Some immediacy was there again, some promise of hierophany: printed circuit, gently curving streets, private access to the water, Book of the Dead...(31)

⁵²⁶ Mendelson 1978b.

⁵²⁷ Og da hun senere tænker tilbage på denne oplevelse, og på de mange sammenfald, der synes at proliferere omkring hende, gentages ideen om åbenbaringen: »As if (as she'd guessed that first minute in San Narciso), there were revelation in progress all around her« (44).

⁵²⁸ Pierce skulle måske have hyret sig et nyt reklamebureau, mens han endnu levede: »Fangoso« er nemlig trods sin egentlig meget melodiske progression af vokaler det italienske ord for »slimet«, og vel derfor næppe et effektivt incitament for potentielle investorer eller købere.

Mendelson sporer begrebet »hierophany« tilbage til den rumænske religionshistoriker Mircea Eliade, der i sin introduktion til *The Sacred and the Profane* definerer betegnelsen som »the act of manifestation of the sacred« (citeret i Mendelson 1978b, 122), og det er netop denne følelse af en umiddelbart forestående manifestation af noget helligt, der flere gange i romanen overtager Oedipa.

Det er også i dette lys, romanens mange henvisninger til *epilepsi* skal forstås. Som i den epileptiske Fjodor Dostojevskijs roman *Idioten*, hvor hovedpersonen Fyrst Mysjkin ligeledes er epileptiker, skildres »faldesygen« i *The Crying of Lot 49* som en hellig sygdom, der sætter sine ofre i en mere direkte forbindelse med det guddommelige, end det er os andre beskåret. Mysjkin oplever under sine voldsomme epileptiske anfald visioner af en mystisk karakter, og det samme folkløriske syn på sygdommens hellige aspekter viderekolporteres i Pynchons roman, hvor Oedipa under sit opklaringsarbejde pludselig føler en ny åbenbaring nærme sig:

She could, at this stage of things, recognize signals like that, as the epileptic is said to – an odor, color, pure piercing grace note announcing⁵²⁹ his seizure. Afterward it is only this signal, really dross, this secular announcement, and never what is revealed during the attack, that he remembers. Oedipa wondered whether, at the end of this (if it were supposed to end),⁵³⁰ she too might not be left with only compiled memories of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself, which must somehow each time be too bright for her memory to hold; which must always blaze out, destroying its own message irreversibly, leaving an overexposed blank when the ordinary world came back. In the space of a sip of dandelion wine it came to her that she would never know how many times such a seizure may already have visited, or how to grasp it should it visit again. (95)

Selve åbenbaringen udebliver endnu en gang, selv om Oedipa flirter med tanken om, at den centrale sandhed *har* rørt hende ved adskillige tidligere lejligheder – hun har måske bare glemt det, eller også er sandheden i lighed med solen så blændende, at hun ikke kan se direkte på den...

Senere i romanen, under en lang nattevandring i San Francisco, hvor sporene yngler omkring Oedipa i en uafviselig manifestation af Tristeros eksistens, spekulerer hun over, hvorvidt denne overvældende lavine af dæmpede posthorn og andre beviser på Tristeros eksistens er ensbetydende med den længe ventede åbenbaring, og hun er på én gang skræmt og fristet af muligheden for at overgive sig hudløst til Mysteriet:

⁵²⁹ I den engelske paperback er »announcing« erstattet med »sounding«. Det er uvist, om dette er en fejl fra de engelske udgivere, eller en af Pynchons revisioner.

⁵³⁰ Bemærk dette selvrefleksive foregreb af romanens manglende denouement.

She touched the edge of its voluptuous field, knowing it would be lovely beyond dreams simply to submit to it; that not gravity's pull, laws of ballistics,⁵³¹ feral ravening, promised more delight. She tested it, shivering: I am meant to remember. Each clue that comes is *supposed* to have its own clarity, its fine chances for permanence. But then she wondered if the gemlike »clues« were only some kind of compensation. To make up for her having lost the direct, epileptic Word, the cry that might abolish the night. (118)

I begge de foregående citater udtrykker Oedipa på én gang angst for og tiltrækning af, hvad åbenbaringen, det epileptiske Ord, vil blotlægge af frygtelige Sandheder, og hun kan ikke rigtig beslutte sig for, om hun skal overgive sig til Ordet, eller om hun skal flygte skrigende bort. I denne simultane frastødning og tiltrækning minder hendes forhold til målet for sin quest ikke så lidt om Herbert Stencils i debutromanen. Stencil er også på en quest – en søgen efter meningen bag det gådefulde initial V., han har fundet i sin afdøde fars efterladte dagbøger. Det mere end antydes i romanen, at målet for Stencils quest sådan set er lidt underordnet i forhold til questen selv. Før 2. verdenskrig var Stencil en indolent, »slothful«⁵³² (54) ung mand uden et formål i tilværelsen, men da han pludselig beslutter sig for at søge efter V., antager hans liv pludselig en retning og en mening, præcis som Oedipas liv, da hun kommer på sporet af Tristero. Begge romanpersoner fører altså i udgangspunktet en dødlignende tilværelse, hvorpå de bogstaveligt talt involveres i et plot og animeres. Stencil er om muligt endnu mere bevidst om dette end Oedipa, og han har et anderledes gennemreflekteret forhold til sin søgen og dens konsekvenser:

His random movements before the war had given way to a great single movement from inertness to – if not vitality, then at least activity. Work, the chase – for it was V. he hunted – far from being a means to glorify God and one's own godliness (as the Puritans believe) was for Stencil grim, joyless; a conscious acceptance of the unpleasant for no other reason than that V. was there to track down.

Finding her: what then? Only that what love there was to Stencil had become directed entirely inward, toward this acquired sense of animateness. Having found this he could hardly release it, it was too dear. To sustain it he had to hunt V.; but if he should find her, where else would there be to go but back into half-consciousness? He tried not to think, therefore, about any end to the search. Approach and avoid. (55)

Selv om implikationerne af questen ikke i samme grad bliver ekspliciteret i *The Crying of Lot 49*, så er Stencils refleksioner også en rammende beskrivelse af Oedipas dilemma. Jagten på sandheden

⁵³¹ I dette ordvalg mærker man, at Pynchon skrev *The Crying of Lot 49* samtidig med hovedværket *Gravity's Rainbow*.

⁵³² Ordet »sloth« og forskellige variationer heraf spiller en fremtrædende rolle i Pynchons forfatterskab. Hovedpersonen i *Gravity's Rainbow* hedder Slothrop, og i 1993 skrev Pynchon i en serie i *New York Times* om de syv dødssynder netop et essay om dødssynden »sloth« – dovenskab. For Pynchon er nogle af de værste synder *udeladelsessynder* – et tema, der især spiller en vigtig rolle i *Gravity's Rainbow*, *Vineland* og *Mason & Dixon* – og i den forbindelse giver det vel nærmest sig selv, at dovenskaben i alle dens manifestationer må skildres i alt andet end et rosenrødt skær.

om Tristero har befriet Oedipa fra det tårn, hendes trøstesløse husmertilværelse udgjorde, og en afslutning på hendes målrettede quest kan paradoksalt nok nivellere den vitaliserende effekt, denne søgen har haft og i sidste ende være ensbetydende med en tilbagevenden til forstadernes fængsel. Målet er intet og vejen er alt, og derfor må Oedipa bøje af, så snart hun begynder at nærme sig kernen i mysteriet. Da der pludselig dukker et lovende spor op i en samtale med Bortz, slår vor detektiv bremserne i og sætter efterforskningen i bakgear: »She didn't press the argument. Having begun to feel reluctant about following up anything« (166). Approach and avoid....

Ud over bevidstheden om, at afslutningen på questen er ensbetydende med tabet af dens revitaliserende effekt, skyldes Stencils og Oedipas vægning ved at nå frem til den måske i virkeligheden knap så eftertragtede gral også, at de simpelt hen er bange for, hvad de vil finde. Stencil har en formodning om, at V. var farens banemand, og han frygter, at den samme skæbne skal overgå ham selv; og Oedipa fornemmer, at ligegyldig hvilken konklusion, hun igennem sin søgen når frem til, så vil den i en vis forstand være så overdetermineret med hhv. total mening eller total meningsløshed, at den mister sit forløsende potentiale. Molly Hite skriver overbevisende om dette aspekt ved romanens apokalyptiske mønster:

The Crying of Lot 49 is a novel that moves toward its conclusion with maximum efficiency. This conclusion promises to reveal the significance of all the preceding action, and until the conclusion all judgments of significance apparently must be held in abeyance. The culminating revelation can take one of two familiar forms. Either (1) everything adds up to such an absolute unity that it is in the strictest sense unimaginable [...], or (2) there are no connections between events beyond those that Oedipa has wished into existence.

[...] the choice is clearly between All and Nothing, a universe pregnant with purposes for the meanest and most apparently gratuitous life or, on the contrary, a universe in which there is no meaning anywhere, for anyone. The polarized alternatives set up an enormous amount of tension within the book. (68-70)

Hite argumenterer altså for, at romanens apokalyptiske plot lover mere end det kan holde, og i en diskussion af den manglende slutning hævder hun da også, at »given the alternatives, it is difficult to see how Pynchon could have realized either possible conclusion. *The Crying of Lot 49* is so thoroughly apocalyptic in structure that the final revelation cannot occur. The conclusion is necessarily deferred« (69). Man forstår kun alt for godt, at Oedipa vægrer sig ved at fuldende det apokalyptiske mønster. Målet for hendes quest ville indebære så radikal en omfortolkning af hendes verden, at hverken hun eller læseren ville kunne rumme den, hvilket Molly Hite udpeger som et grundvilkår i ikke bare *The Crying of Lot 49*, men i quest-genren som sådan:

Oedipa's world cries out for so much meaning that the novel cannot reasonably be expected to satisfy it. Pynchon possesses no Grail that will fulfill his hero's, or his reader's, expectations. But this problem is intrinsic to the structure of the quest narrative. A characteristic feature of such narratives is that they cannot make good their own promises in any literalistic fashion. Climactic revelation tends to be beyond the reach of description or explanation. (78)

Ideen om, at romanens lineære plot er overdetermineret, og at *The Crying of Lot 49* i virkeligheden ikke kan ende på anden måde end ved sin larmende tavshed, forekommer overbevisende. Det er vitterlig vanskeligt at forestille sig, hvordan Pynchon ellers kunne have afsluttet sin fortælling om Oedipa Maas, og det synes naturligt at efterlade hende ved skillevejen mellem den totale mening og den totale meningsløshed.

I sin religiøse læsning af romanen stiller Mendelson sig imidlertid ikke tilfreds med at efterlade Oedipa og læseren i uvished, og han argumenterer for, at den indsigt, Molly Hite i sin læsning af romanen betegner som utilgængelig, er tilgængelig i *The Crying of Lot 49*. I sin diskussion af Pynchons henvisning til Mircea Eliades hierofani-begreb hævder Mendelson nemlig, at:

This »promise of hierophany,« of a manifestation of the sacred, *is eventually fulfilled*, and her »sense of concealed meaning« yields to her recognition of patterns that had potentially been accessible to her all along, but which only now had revealed themselves. In the prose sense, what Oedipa discovers is the Trystero [...]. The Trystero carries with it a sense of sacred connection and relation in the world, and by doing so it manifests a way of comprehending the world. (Mendelson 1978b, 119, min kursivering)

Det står klart, at Mendelson anskuer Tristero-organisationen som manifestationen af noget helligt, og den åbenbaring, der for de fleste andre Pynchon-forskere dirrer i kulisserne, træder i Mendelsons læsning af romanen frem på scenen i et overjordisk skær. Eller gør den nu også det? Der synes at være en vis signalforvirring i Mendelsons tilgang til romanen, idet han i en efterfølgende diskussion af fortællingens pentekostale motiv trækker åbenbaringen tilbage i kulissen. Mendelson læser overbevisende romanens afsluttende auktion som en parodi over pentekoste – bedre kendt som *pinsen*. Pinsesøndag steg Helligånden ifølge biblen ned over Apostlene, der efterfølgende begyndte at tale i tunger. Da auktionarius Passerine i romanens sidste scene gør sig klar til at udråbe katalognummer 49 (frimærkesamlingen med Tristero-forfalskninger), sker det i en ladet prosa: »Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49« (183). Mendelson anskuer Passerines gestus som en parallel til Helligåndens nedstigen, og han underbygger sin tese med en interessant numerologisk betragtning, der også har afgørende relevans for romanens titel:

But why the *forty-ninth* lot? Because Pentecost is the Sunday seven weeks after Easter – forty-nine days. But the word Pentecost derives from the Greek for »fiftieth.« The crying – the auctioneer's calling – of the forty-ninth lot is the moment before a Pentecost revelation, the end of the period in which the miracle is in a state of potential, not yet manifest. This is why the novel ends with Oedipa waiting, with the »true« nature of the Trystero never established: a manifestation of the sacred can only be believed in; it can never be proved beyond doubt. (Mendelson 1978b, 135)

På den ene side hævder Mendelson altså, at løftet om en hierofani »is eventually fulfilled« i form af Trystero, og på den anden side argumenterer han for, at Trysterøs sande (og hellige) natur aldrig kan slås fast: man kan kun *tro* på en hierofani. Man kan kun gisne om årsagerne til denne mærkelige selvmodsigelse, men man må samtidig slå fast, at den sidste af Mendelsons to udlægninger – en udlægning der i bund og grund minder om Hites beskrivelse af den utilgængelige indsigts trope – er den, han udfolder mest, og derfor også den, hans essay i en vis forstand »lander« på. Det er dog ligeledes værd at hæfte sig ved, at Mendelson til det sidste insisterer på, at indsigten – utilgængelig eller ej – er af religiøs karakter. Ifølge Mendelson venter der rent faktisk Oedipa en religiøs åbenbaring hinsides slutningen af *The Crying of Lot 49*, og hans læsning adskiller sig ikke så lidt fra Molly Hites, der skildrer den manglende endelige indsigt i mere sekulære vendinger.

Den sekulære tilgang til romanens manglende slutning finder man også hos Thomas Schaub, der trods sin ikke-religiøse tilgang finder fortællingens konkluderende uvished endog ganske forløsende. Allerede titlen på Schaub's studie af Pynchon, *The Voice of Ambiguity*, er en meget god indikation af, at Schaub valoriserer den uvished, som andre finder indskrænkende, og dette indtryk bekræftes gennem Schaub's betragtninger over Pynchons ende-løse historier:

The fictions Pynchon writes have no happy endings; they hardly seem to »end« at all, for there is no end to the ambiguities his writing provokes. [...] with Oedipa we experience a broadening of consciousness, and a sense of the possibility for meanings which inhere in the world and in language. Those meanings, most skillfully in *The Crying of Lot 49*, depend for their vitality on the suspension in which they are caught. (Schaub 1981, 41)

Denne koncipering af romanens (sekulære) uvished som et frugtbart mulighedsfelt harmonerer dårligt med Mendelsons beskrivelse af en tilbageholdt religiøs åbenbaring, og Schaub gik da også allerede i 1976 i rette med Mendelsons analyse i et åbent brev, der lagde kimen til *The Voice of Ambiguity*.⁵³³ Schaub udelukker ikke partout religionens relevans for fortolkningen af romanen, men hvor Mendelson lokaliserer romanens væsentligste indsats solidt i den religiøse sfære, udpeger

⁵³³ Mendelsons essay blev oprindeligt trykt i 1976. For Schaub's respons, se Schaub 1976.

Schaub et tvetydigt midterfelt som fortællingens centrale akse; et midterfelt, hvor uafgørligheden hersker: »The correct interpretation [...] remains undetermined and hangs between indifferent chance and sacred design. The location between the two is the locus of both Oedipa's and the reader's thoughts« (Schaub 1981, 105).

Der er ikke den store tvivl om, at Schaub i sin både implicite og eksplicite kritik af Mendelsons læsning har fat i den lange ende, og Mendelson selv måtte da også senere krybe til korset (!) og modificere sin noget entydige religiøse fokus. I sin anmeldelse⁵³⁴ af Schaub's monografi skrev Mendelson således med klædelig omstillingsparathed, at »Schaub's conclusions on the degree of affirmation present in *The Crying of Lot 49* differ greatly from the less ambiguous conclusions I published on the same subject some years ago; I think Schaub's conclusions are the right ones« (Mendelson 1981, 46).

Jeg skal senere i analysen gøre rede for, hvorfor jeg ikke er ubetinget enig i, at »Schaub's conclusions are the right ones«. Schaub's nedtoning af den religiøse åbenbarings betydning frelser ganske vist fortolkningen fra en lidt for monoman og ikke mindst lidt for naiv accept af romanens hierofaniske løfte, men hans entydige valorisering af flertydighed og uvished – der i parentes bemærket lægger sig tæt op af den teoretiske postmodernismekonstruktionens positive syn på uvishedens frisættende potentiale – overser væsentlige aspekter af romanen. Ganske vist synes *The Crying of Lot 49* i selve sit væsen, selve sit materiale, at være indbegrebet af den uvished, de kano-niske teoretikere fra foregående kapitel anser for at være en konstitutiv del af postmodernismen, og jeg skal da heller ikke søge at argumentere for, at uvisheden ikke spiller en endog afgørende rolle i romanen. Den spiller imidlertid ikke en *alt*afgørende rolle, hverken i *The Crying of Lot 49* eller i postmodernismen, og deri ligger en væsentlig forskel.

I det foregående er det blevet påvist, at den traditionelle hermeneutiske metode – reading for the plot – har en række væsentlige mangler i forhold til denne antidetektiv-fortælling. Pynchon indbyder ganske vist gennem sin aktivering af detektivgenrens konventioner førstegangslæseren til netop at læse efter plottet og haste frem mod det altopklarende denouement, men efter romanens sidste side står det smerteligt klart, at denne velafprøvede metode i det aktuelle tilfælde må spille fallit. Den læser, der stræber efter endelig vished, må enten – som Mendelson – gøre vold på romanen og konstruere en endelig vished, som der ikke er belæg for i fortællingen selv, eller også må han – som Schaub – erkende, at romanen netop i hele sin struktur undergraver den sandheds-søgende impuls, den selv indledningsvist motiverer.

Schaub har naturligvis fuldstændig ret i, at den gralssøgende læser efterlades i en dis af selvmodsigelser, flertydigheder og løse ender, men man må samtidig konstatere, at uvisheden er

⁵³⁴ Pynchon Notes 7, 1981, s. 43-48.

størst for netop den læser, der ivrigt rækker ud efter en skinnende gral, en endelig åbenbaring. På paradoksalt vis kan uvisheden i *The Crying of Lot 49* siges at være særligt nært knyttet til romanens lineære plot, dens »detektivniveau«. Som tidligere diskuteret har romanen både et lineært og et spatialt betydningsniveau, og den rasende flertydighed i Pynchons fortælling er primært resultatet af den simultane aktivering og demontering af kausale og deterministiske fortolkningsskemaer, der finder sted på det lineære niveau. Den læser, der først og fremmest bevæger sig rundt i romanens lineære plot-niveau og som benytter sig af de dertil hørende fortolkningsredskaber, vil uvægerligt betragte romanens form som amputeret og rende ind i en frustrerende uafgørlighed (som han efterfølgende, som Schaub, kan vælge at betragte som frugtbar).

Det kan umiddelbart forekomme banalt at påpege det, men romanens form er jo netop *ikke* amputeret: den er ikke ufuldendt i den forstand, som f.eks. Dickens' *The Mystery of Edwin Drood*, Kafkas *Slottet* eller Scott Fitzgeralds *The Last Tycoon* er det. I en uddybende diskussion af Pynchons brug af den utilgængelige indsigts trope minder Molly Hite os om denne åbenlyse pointe:

[I]n orienting all his action toward the missing kernel of significance, [Pynchon] operates like a sleight-of-hand man, misdirecting attention and arousing a desire for a core, center, culmination, end that has never existed. Paradoxically, *The Crying of Lot 49* appears elegant, economical, and thoroughly traditional insofar as it promises to do something that no novel has ever done: it promises to utter the »direct, epileptic Word,« the definitive revelation of what everything signifies. When it fails to utter this Word – when the auctioneer's »crying« inaugurates only silence – the novel assumes its final shape [...]. (Hite 1983, 78-79)

Uvisheden i *The Crying of Lot 49* udspringer i vid udstrækning af, at man lokket af romanen selv prøver at læse den på én måde, for derpå at opdage, at det ikke kan lade sig gøre. Romanen antager en anden final form end den, som dens relativt traditionelle lineære forløb projekterer, og denne anden »final shape« udpeger den plotfokuserede læsestrategi som utilstrækkelig. Dette behøver jo imidlertid langt fra at være ensbetydende med en fortolkningsmæssig falliterklæring (eller, alternativt, en sangvinsk lovsang til postmoderne uvished og en rituel dans på de Store Fortællingers grav). Der er andre måder at læse på end den plotfokuserede, og den momentane frustration, som romanens endelige form fremkalder i den kausalt orienterede læser, bør hurtigt afløses af et ønske om at iværksætte alternative læsestrategier; at begynde forfra på *The Crying of Lot 49* med bevidstheden om, at detektivfortællingen ender uforløst, og at eventuelle graler i hvert fald ikke er at finde på de steder, hvor man plejer at lede efter dem. Som det hedder i den sidste af T. S. Eliots *Four Quartets*, »Little Gidding«:

And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started

And know the place for the first time

Den endelige form af *The Crying of Lot 49* opfordrer med sin omhyggeligt konstruerede ufuldstændighed læserne til at vende tilbage til »where we started/And know the place for the first time«. Den lineære læsestrategi fører lige lukket ud i en sump af uvished,⁵³⁵ og i stedet for at stille os tilfreds med denne uvished og dens bekræftelse af det vedtagne billede af postmodernismen, skal vi i det følgende bevæge os ind i romanens spatiale betydningsniveau og undersøge, hvordan alternative fortolkningsstrategier kan bidrage med nye indsigter (om end ikke med nogen endelig Indsigt).

4.2.13. »Everything is connected«. Paranoia og systemer i postmoderne litteratur.

Hvis man har hørt én ting om Thomas Pynchon, er det nok, at han er Amerikas usynlige forfatter. Hvis man har hørt to ting, er det sandsynligvis, at han er usynlig, og at han skriver paranoide romaner.⁵³⁶ Pynchons forfatterskab forbindes om noget med paranoia, og når man har læst f.eks. *The Crying of Lot 49* eller *Gravity's Rainbow*, med deres vældige og elaborerede konspirationsteorier, kan denne association ikke ligefrem overraske. Selv om der synes at bestå et særligt bånd mellem Pynchon og paranoia, har Pynchon dog langt fra monopol på begrebet, og en ofte ganske markant paranoia lader sig ligeledes spore mange andre steder i den postmoderne litteratur. Særligt Don DeLillos værker beskrives også ofte som paranoide, og på baggrund af f.eks. *Running Dog*, *Libra* og *Underworld* må man da også konstatere, at DeLillo efterhånden kan gøre Pynchon rangen stridig som Paranoiaens Stormester. DeLillos senere produktion ufortalt er der dog ingen tvivl om, at Pynchon var tidligere ude end sin ét år ældre kollega. Mens DeLillo stadig skrev reklametekster for diverse samvittighedsløse firmaer, skrev Pynchon romaner om de hyperparanoide karakterer Herbert Stencil og Oedipa Maas, og hans romaner fra begyndelsen og midten af 60'erne var for alvor med til at sætte paranoiaen på Amerikas kulturelle landkort.

Paranoia er selvfølgelig langt fra nogen ny foreteelse i den amerikanske kultur, hvilket bl.a. historikeren Niels Bjerre-Poulsen har gjort rede for i sin interessante oversigtsartikel i *Kritik* 160:⁵³⁷ »Paranoia Americana: Konspirationsteorier i amerikansk politisk kultur«. Bjerre-Poulsen medgiver ganske vist, at paranoiaens synlighed i amerikansk kultur er et relativt nyt fænomen, og ligesom

⁵³⁵ Eller måske mere poetisk: en »Cloud of Unknowing« (Don DeLillo: *Underworld*, s. 273).

⁵³⁶ Og hans usynlighed og hans paranoia knyttes selvfølgelig ofte sammen i den megen petit-journalistik, han gennem tiden har givet anledning til.

⁵³⁷ *Kritik* 160 er et temanummer om netop paranoia, der foruden Bjerre-Poulsens artikel rummer interessante bidrag fra bl.a. Ola Tunander (om den svenske ubådsjagt) og Svend Erik Larsen (om konspirationer i Shakespeares *Othello*). Desuden indeholder nummeret en artikel af Rasmus Kjærgaard Rasmussen om konspirationsteorier hos Thomas Pynchon og tv-serien *The X-files*. Artiklen, der trækker (lidt for) meget på Peter Knights bog *Conspiracy Culture* (2000), giver såmænd en udmærket introduktion til paranoiaens rolle i amerikansk populærkultur, men den skyder lidt for meget med spredning til for alvor at få sagt noget interessant om Pynchons forfatterskab.

undertegnede sætter han skæringsdatoen i de turbulente 60'ere.⁵³⁸ Herefter sporer han imidlertid på overbevisende vis fænomenet tilbage til nationens grundlæggelse i slutningen af 1700-tallet:

USA blev grundlagt i en tid, hvor konspirationer spillede en fremtrædende rolle i den politiske tænkning på begge sider af Atlanten. I oplysningstidens ånd havde listige menneskers skumle planer afløst skæbne og guddommelig intervention som historiens drivkraft. Sammensværgelsen havde erstattet Forsynet. Den var blevet måden hvorpå det oplyste menneske kunne finde en sammenhæng i komplekse handlingsforløb. Konspirationsteorien etablerede en direkte forbindelse mellem årsag og virkning. Virkningerne afslørede de sande intentioner. Historien udsprang af bevidste handlinger foretaget af rationelle aktører, som dermed også pådrog sig et moralsk ansvar for udviklingen.

Den politiske paranoia, som dette nye historiesyn manifesterede sig i, satte sit tydelige præg på den politiske debat i de amerikanske kolonier i årene op til Uafhængighedskrigen. (Bjerre-Poulsen 2002, 6)

Artiklen kortlægger herefter den paranoide tæknings transformationer, fra 1800-tallets fascination af hemmelige selskaber,⁵³⁹ over det tidlige tyvende århundredes antisemitiske og antikatolske sammensværgelsesteorier, til den Kolde Krigs og McCarthyismens ofte ganske fantasifulde teorier om den Røde Trussel fra øst. Hvor den tidlige politiske amerikanske paranoia så at sige var hvermandseje, argumenterer Bjerre-Poulsen for, at paranoiaen i 50'erne og de tidlige 60'ere primært var et højrefløjsfænomen. Organisationer som John Birch Society hævdede, at kommunisterne var i fuld færd med at infiltrere det amerikanske samfund på alle niveauer, og i lyset af denne trussel råbte de naturligtvis vagt i gevær. Denne højrefløjsparanoia var karakteriseret ved at fokusere på udefrakommende trusler mod Amerika, og ikke mindst på, hvorledes disse eksterne trusler langsomt men sikkert infiltrerede den amerikanske integritet og således i sidste ende kunne angribe amerikanerne indefra. Fjenden er iblandt os!

Denne tendens eksponeres bl.a. i nogle af de samtidige kulturprodukter, denne særlige afart af den amerikanske paranoia affødte. Filmen *The Manchurian Candidate* fra 1962 (instrueret af John Frankenheimer) handler om amerikanske soldater, der bliver taget til fange og hjernevasket af kommunister under Koreakrigen og derpå bliver sendt tilbage til USA for at fungere som fjernstyrede snigmordere. Kommunisterne infiltration af den amerikanske integritet er således *dobbelt* i denne film: Først bryder de ind i de amerikanske soldaters hoveder og implanterer en destruktiv

⁵³⁸ »Særligt siden 1960erne har konspirationstænkningen [...] sat sit tydelige præg på den kulturelle hovedstrøm« (Bjerre-Poulsen 2002, 1).

⁵³⁹ Især frimurerne spiller en central rolle i den amerikanske paranoia, men når man betænker, at frimurerne rent faktisk også har spillet en central rolle i den amerikanske historie (selveste George Washington var f.eks. frimurer), og at amerikanerne hver eneste dag bliver mødt af en kryptisk frimurersymbolik i form af det gådefulde øje over pyramiden på bagsiden af éndollarsedlerne, kan man egentlig ikke fortænke dem i at udvise en udelt fascination af dette hemmelige broderskab.

kommunistisk ideologi, og derefter overskrider disse tidsindstillede kommunistiske bomber de amerikanske nationale grænser, hvor de tikkende gør sig klar til at eksplodere i vor midte...

Ideen om en udefrakommende trussel, der infiltrerer os og ender med at angribe os indefra, kommer måske endnu tydeligere til udtryk i Don Siegels klassiske science fiction-film *Invasion of the Body Snatchers* (1956). Plottet i denne film turde være velkendt: Plantefrø svæver gennem rummet og lander på Jorden og udvikler sig der til nogle mildest talt ildevarslenende frøkapsler: Frøkapsler, der idet de modnes udvikler sig til perfekte kopier af de mennesker, der lever i nærheden. De fuldvoksne kopier myrder efterfølgende deres menneskelige originaler, i en snigende uhyggelig invasion af vor skrøbelige planet. Det kræver ikke det store fortolkningstalent at se denne gradvise invasion som en allegori over angsten for en kommunistisk magtovertagelse, og måske mere end nogen anden film indfanger og udtrykker *Invasion of the Body Snatchers* den Kolde Krigs paranoia. Den paranoide stemning i Siegels klassiker er så gennemgribende, at selv de mest trivielle, hverdagsagtige gøremål i filmen forlenes med en knugende gru: En af filmens mest skrækindjagende scener skildrer således ganske enkelt en mand, der slår græs; eller rettere: »mand« er måske så meget sagt, for de lidt for automatiske bevægelser, hvormed han udfører denne rutinemæssige pligt, afslører for tilskueren, at den græsslående »mand« i virkeligheden er en af de uhyggelige kopier, og at hans tilsyneladende så tilforladelige beskæftigelse blot er et skalkeskjul, et nedrigt forsøg på at opretholde facaden indtil de fremmede har fået overtaget. I en atmosfære af gennemgribende paranoia kan selv de mest banale begivenheder antage et forstyrrende, for ikke at sige rædselsvækkende, skær – en psykologisk mekanisme, Pynchon også trækker effektivt på i *The Crying of Lot 49*, hvor så trivielle ting som en stavfejl i et poststempel eller en krusedulle på en toiletvæg pludselig åbner op for en afgrund af angst.

I begyndelsen af 60'erne skete der noget, der fik paranoiaen til at migrere fra den yderste højrefløj og ind over midten. Fra primært at være en højreorienteret og koldkrigspræget angst for udefrakommende trusler transformeredes den amerikanske paranoia til en mere generel og mindre politisk farvet mistænksomhed i forhold til landets egen magtelite. Bjerre-Poulsen beskriver denne transformation og ikke mindst årsagerne til den:

Konspirationsteorier var i begyndelsen af 1960erne et fænomen, der først og fremmest florerede på den yderste højrefløj, men en række skelsættende begivenheder var i de følgende år med til at give paranoiaen fodfæste i den politiske hovedstrøm. Den vigtigste var uden tvivl mordet på præsident John F. Kennedy, den 22. november 1963. Mordet topper fortsat hitlisten over emner for konspirationsteorier. Ifølge en meningsmåling foretaget i 1992, mente 75 procent af alle amerikanere, at Kennedy var offer for en konspiration. Lige så mange mente, at myndighederne tilbageholdt vigtige oplysninger om sagen. Dette flertal af adspurgte inkluderede angiveligt også landets præsident Bill Clinton og hans vice-præsident Al Gore.

Ikke blot Kennedy-mordet, men også 1960'ernes øvrige politiske attentater på blandt andre Martin Luther King og Robert Kennedy, samt ikke mindst den store splittelse over krigen i Vietnam, satte for alvor skub i venstrefløjens politiske paranoia. Siden disse traumatiske begivenheder har de to politiske fløje været enige om, at fjenden i lige så høj grad er at finde i Washington, D.C.s regeringskontorer som uden for landets grænser. (10)

Bjerre-Poulsen betragter altså Kennedy-mordet som et afgørende vendepunkt i den amerikanske paranoias historie; et vendepunkt, der for alvor var med til at introducere den paranoide tænkning til den amerikanske venstrefløj og dermed også til den amerikanske roman, der i fire ud af fem tilfælde er skrevet fra en position til venstre for midten. I lyset af denne afhandlings gennemgående fokus på postmodernismen er det desuden værd at hæfte sig ved, at denne skelsættende begivenhed ofte fremhæves som netop det historiske startskud⁵⁴⁰ for postmodernismen. I en for denne tendens ganske repræsentativ bemærkning om Don DeLillos roman om Kennedy-mordet, *Libra*, hedder det således i *The Cambridge Guide to Literature in English*: »by returning to the Kennedy assassination in *Libra*, [DeLillo] links post-modernism's latest phase to what is arguably its first cause« (752). Selv om Kennedy-mordets hovedrolle i både den amerikanske venstrefløjsparanoia og for postmodernismen måske ikke ligefrem retfærdiggør, at man sætter lighedstegn mellem de to, så indikerer det kronologiske sammenfald ikke desto mindre, at paranoia og postmodernisme i udgangspunktet er nært forbundne. Niels Bjerre-Poulsen taler ligefrem i sin artikel om en særlig »postmoderne paranoia« (13, n2), og i sin *Constructing Postmodernism* skriver McHale om postmoderne tekster, at de »assume and anticipate paranoid reading-habits on the part of their readers« (McHale 1992, 171).

Paranoiaen i Pynchons 60'er-romaner er altså ikke grebet ud af det blå. Den udtrykker uden tvivl en markant tendens fra dette årti, men ikke desto mindre var Pynchon en af de første skønlitterære forfattere til at tematisere paranoiaen så eksplicit. Selv om paranoiaen i de tidlige 60'ere i dag springer i øjnene som et væsentligt kendetegn ved perioden, så må man ikke underkende det faktum, at sådanne øjensynligt altdominerende fænomener indimellem er meget lettere at få øje på på afstand, og at paranoiaen var knap så synlig for de mange amerikanere, der i starten af 60'erne levede i dens kløer. Med sin eksplicitte fokus på paranoiaen i alle dens afskygninger var Pynchon imidlertid stærkt medvirkende til for alvor at introducere det hidtil noget underbelyste fænomen på den kulturelle lystavle. V. og ikke mindst *The Crying of Lot 49* bidrog i høj grad til at gøre paranoia til en del af kulturens aktive ordforråd, men inden jeg giver Pynchon hele æren for at introducere de amerikanske læsere for begrebet, skal jeg skynde mig at henlede opmærksomheden på et essay, der i lige så høj grad som Pynchons romaner var med til at sætte paranoia på dagsordenen.

⁵⁴⁰ Det smagløse ordspil er aldeles utilsigtet.

4. Postmodernistisk litteratur

I november 1963, samme måned som de fatale skud i Dallas faldt, holdt historikeren Richard Hofstadter det årlige Herbert Spencer-foredrag på Oxford-universitetet. Hvor mange af hans samtidige kolleger koncentrererede sig om at skildre Amerikas historie fra en økonomisk synsvinkel, arbejdede Hofstadter først og fremmest i den mentallistoriske, social-psykologiske sfære, og hans foredrag på Oxford var da også et ambitiøst forsøg på at identificere og beskrive en psykologisk mekanisme, der havde præget flere hundrede års amerikansk historie.

Titlen på Hofstadters i dag berømte foredrag var »The Paranoid Style in American Politics«. Foredraget, som året efter blev publiceret i *Harper's Magazine* og som i 1965 udkom i bogform, beskrev med stor autoritet en særlig amerikansk tendens til at bedrive og beskrive politik, som var det én stor sammensværgelse. Det er dog væsentligt at understrege, at Hofstadter ikke beskylder en stor del af USA's befolkning for at være *klinisk* paranoide:

I call it the paranoid style simply because no other word adequately evokes the sense of heated exaggeration, suspiciousness, and conspiratorial fantasy that I have in mind. In using the expression »paranoid style« I am not speaking in a clinical sense, but borrowing a clinical term for other purposes. I have neither the competence nor the desire to classify any figures of the past or present as certifiable lunatics. In fact, the idea of the paranoid style as a force in politics would have little contemporary relevance or historical value if it were applied only to men with profoundly disturbed minds. It is the use of paranoid modes of expression by more or less normal people that makes the phenomenon significant.⁵⁴¹

Målet for Hofstadters essay er altså ikke at beskrive en flok genuint paranoide galninge, men at identificere en »paranoid stil«, en tanke- og udtryksmodus, der i sin vane med at indprojicere sammenhænge mellem uforbundne hændelser og udpege bevidste og ondsindede planer, hvor der måske kun findes tilfældigheder eller mere uskyldige forbindelser, udviser nogle strukturligheder med den kliniske paranoia. Og det er netop på grund af denne ikke-kliniske tilgang til paranoiaen, eller rettere den paranoide stil, at Hofstadters essay har været så indflydelsesrigt. Hans indgang til problemfeltet gjorde det muligt at begribe paranoia metaforisk, som en *form* eller et dominant tanke-sæt, og denne omformulering dannede det teoretiske grundlag for de mange efterfølgende diskussioner om paranoiaen i amerikansk kultur.⁵⁴²

⁵⁴¹ Hofstadter, Richard (1964) »The Paranoid Style in American Politics«. *Harper's Magazine*, November, pp. 77-86. Jeg har kun været i stand til at finde en webudgave af artiklen, uden sidetal, og citaterne henviser til denne version, som er downloadet fra: http://karws.gso.uri.edu/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style.html – sidst konsulteret d. 2/8-2007.

⁵⁴² En interessant pointe i Hofstadters essay er, at paranoiaen i høj grad opstår, fordi folk føler sig ekskluderede fra de politiske beslutningsprocesser. Den almene befolkning får blot forelagt resultaterne af disse uigennemskuelige beslutningsprocesser, og i manglen på synlige årsager skaber den sine egne forklaringer, der altså ofte tager form af sammensværgelsesteorier. Paranoiaen udspringer således af en generel følelse af at være »dispossessed«, som Hofstadter udtrykker det, og netop denne følelse ligger i *The Crying of Lot 49* bag formationen af Tristero-organisationen og W.A.S.T.E.

Den paranoia, der i 50'erne og de tidlige 60'ere først og fremmest var et højrefløjsfænomen,⁵⁴³ samt et dybest set ureflekteret indhold i kulturprodukter som *The Manchurian Candidate*, begyndte altså i løbet af 60'erne så småt at migrere hen over den politiske midte, samtidig med at den i periodens romaner og film dukkede op som et mere gennemreflekteret tema. Den gennemgribende paranoia i romaner som *Catch-22* og film som *Invasion of the Bodysnatchers* blev nu identificeret og diskuteret som netop paranoia, og 60'ernes og 70'ernes kulturprodukter begyndte pludselig at bugne med selvbevidste diskussioner om det paranoide tankesæt. Pynchons tre første romaner er klare manifestationer af denne nye tendens, og andre eksempler inkluderer romaner som Joyce Carol Oates' *them* (1968), Ishmael Reeds *Mumbo-Jumbo*⁵⁴⁴ (1972) og Robert Stones *Dog Soldiers* (1974), samt film som Alan Pakulas *The Parallax View* (1974), Francis Ford Coppolas *The Conversation*⁵⁴⁵ (1974) og Sydney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975).

Selv om den paranoide stil således bredte sig som ringe i den amerikanske kulturs vande i disse år, fandt den kun ringe forståelse blandt tidens kommentatorer og kulturkritikere. Richard Hofstadter havde ikke noget godt at sige om den paranoide stil, han identificerede i sit vigtige foredrag, og også Karl Popper gik omtrent samtidig med Hofstadter i rette med sammensværgelsesteorien som forståelsesmodel. I en serie forelæsninger argumenterede Popper for, at historiens udvikling var så styret af tilfældigheder, uigennemtænkte dumheder og uforudsete konsekvenser, at det var himmelråbende naivt at tro, at nogen bagvedliggende plan kunne styre begivenhedernes gang.⁵⁴⁶ Senere bed Fredric Jameson i sine mange vigtige skrivelser om postmodernismen mærke i paranoiaens hyppige forekomst i især den postmodernistiske litteratur, og han affærdigede den i lige så nedsættende vendinger som Hofstadter og Popper: »Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age« (Jameson 1988, 356).⁵⁴⁷

Sideløbende med Jamesons afskrivning af fænomenet begyndte den selvrefleksive paranoide stil, som Pynchon havde indvarslet i sine 60'er-romaner, for alvor at sætte sig sine spor i den ame-

⁵⁴³ Også Hofstadter identificerer i sit essay 50'ernes politiske paranoia som primært et højrefløjsfænomen.

⁵⁴⁴ I en ukarakteristisk direkte allusion, der nærmest har karakter af en forbrugeroplysning, henviser Pynchon i *Gravity's Rainbow* i en opremsning af forskellige sammensværgelsesteorier netop til Ishmael Reed for yderligere oplysninger: »Check out Ishmael Reed. He knows more about it than you'll ever find here« (GR, 588).

⁵⁴⁵ Denne film er sædvanligvis en af de mere oversete i Coppolas oeuvre. Den var klemmt inde mellem mastodonterne *Godfather 2* og *Apocalypse Now*, så der har været en tendens til at glemme denne fremragende film om en overvågnings-ekspert (spillet af Gene Hackman), der tilfældigt kommer i besiddelse af en båndoptagelse af en farlig samtale og efterfølgende begiver sig ud på en stadig mere paranoid søgen efter sandheden bag samtalen. I filmens sidste scene splitter Hackman sin lejlighed fuldstændigt ad, overbevist om at han selv bliver aflyttet. I den meget senere og hipt selvbevidste paranoia-film *Enemy of the State* (1998) spiller Hackman igen en aflytningsekspert, i en bevidst hyldest til Coppolas film.

⁵⁴⁶ Se bl.a. Poppers *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (1963).

⁵⁴⁷ »Cognitive mapping« (kognitiv kortlægning) er Jamesons berømte betegnelse for individets forsøg på at begribe postmodernitetens spatiale arrangement af overlappende systemer, og som sådan har det faktisk en hel del tilfælles med den postmoderne paranoide stil, som den kommer til udtryk i værker af f.eks. Pynchon og DeLillo. Jeg skal senere vende udførligt tilbage til den kognitive kortlægnings affiniteter til den postmoderne paranoia.

rikanske populærkultur. Tv-serier som *X-Files* (1993-2002) og film som *Conspiracy Theory* og *Men in Black* (begge 1997), *Enemy of the State* (1998), samt *Arlington Road* (1999) tematiserede alle eksplicit paranoiaen som forståelsesform, og fælles for dem alle var, at de egentlig forholdt sig ganske nuanceret til fænomenet. På den ene side opererede de med en klædelig ironisk selvbevidsthed, der relativerede eller ligefrem dekonstruerede de sammensværgelser, som på overfladen var plottets motor. På den anden side kunne man som et supplement til denne ironiske selvnegering spore en lige så stærk bekræftelse af paranoiaen som et i bund og grund gyldigt epistemologisk alternativ i en postmoderne systemverden.

Efter at have behandlet den paranoide stil i den amerikanske kultur stedmoderligt op gennem 70'erne og 80'erne, blev det i løbet af 90'ernes hastige fremvækst af selvrefleksiv paranoia i populærkulturen klart for kulturkritikken, at det kunne betale sig at tage fænomenet alvorligt. I år 2000 kom der således hele tre vigtige bøger, der til dels rådede bod på den hidtidige affærdigelse af kulturens paranoia.⁵⁴⁸ I USA udgav Timothy Melley sin *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America* og Patrick O'Donnell publicerede *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, og i England gjorde Peter Knight dem kunststykket efter med *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*. En paranoid læser kunne forledes til at tro, at de tre forfattere har brudt ind på hinandens kontorer i nattens mulm og mørke. Selv om der er en række væsentlige forskelle i deres håndtering af begrebet, så hersker der dog en endnu væsentligere overensstemmelse i deres grundlæggende syn på paranoiaen i den amerikanske efterkrigskultur. Med afsæt i analyser af især Thomas Pynchon og Don DeLillo⁵⁴⁹ beskriver de tre teoretikere den moderne selvrefleksive paranoia som en naturlig reaktion på de tider, vi lever i. Det er ikke fordi, efterkrigstidens historie skorter på omfattende magtmisbrug og virkelige sammensværgelser, der retfærdiggør en vis mængde paranoia, og så længe paranoiaen så at sige holdes inden for rimelighedens grænser, som en bevidst kognitiv strategi i en uoverskuelig virkelighed, så kan den fungere som en nødvendig kompleksitetsreduktion, der tillader den enkelte borger at navigere forholdsvist hensigtsmæssigt i postmodernitetens unavigerbare systemer.

Inden jeg kommer nærmere ind på Patrick O'Donnell, Timothy Melley og især Peter Knights spændende omvurderinger af den amerikanske kulturelle paranoia, og inden jeg for alvor tager fat på paranoiaens rolle i *The Crying of Lot 49*, vil jeg imidlertid gøre et nødvendigt ophold for at definere, hvad jeg selv i bund og grund mener med begrebet.

⁵⁴⁸ Det skal retfærdigvis siges, at f.eks. Pynchon-forskningen allerede begyndte at tage den paranoide stil alvorligt i 70'erne. Se f.eks. Scott Sanders' »Pynchon's Paranoid History« (*Twentieth Century Literature* 21, May 1975) og Mark Siegels *Creative Paranoia in »Gravity's Rainbow«* (1978). Sidstnævnte er en udmærket bog, der dog lider alvorligt under Siegels ide om, at han har fundet den ene nøgle, der kan forklare alle aspekter af *Gravity's Rainbow*.

⁵⁴⁹ Melleys bog rummer indgående analyser af *Gravity's Rainbow* og *Libra*, O'Donnell fokuserer på *The Crying of Lot 49*, *Libra* og *Underworld*, mens Knight analyserer *The Crying of Lot 49*, *Vineland*, *Libra* og *Underworld*.

Paranoia er et græsk ord, der er sat sammen af *para* (ved siden af, hinsides) og *nous* (forstand), så i bund og grund betyder ordet bare »afsind« eller »galskab«. Dette etymologiske indhold er naturligvis for vagt til vores formål, og den kliniske definition af den patologiske tilstand paranoia er da også mere præcis end som så. *Webster's* ordbogsdefinition giver en god og koncis beskrivelse af lidelsen:

1: a rare chronic nondeteriorative psychosis characterized chiefly by systematized delusions of persecution or of grandeur that are commonly isolated from the mainstream of consciousness and that are usu. not associated with hallucinations **2:** a tendency on the part of individuals or of groups toward suspiciousness and distrustfulness of others that is based not on objective reality but on a need to defend the ego against unconscious impulses, that uses projection as a mechanism of defense, and that often takes the form of compensatory megalomania.⁵⁵⁰

Selv om jeg ikke anvender betegnelsen i den fulde kliniske forstand, så rummer den ovenstående definition en række vigtige nøgleord for forståelsen af postmodernismens paranoide stil.⁵⁵¹ Den første del af definitionen beskriver paranoia som enten forfølgelsesvanvid eller storhedsvanvid. Umiddelbart synes disse to definitioner ikke at have så meget med hinanden at gøre. Forfølgelsesvanvid stemmer selvfølgelig godt overens med den traditionelle opfattelse af paranoia, mens det klassiske – og ofte karikerede – billede på storhedsvanvid er patienten, der render rundt med hånden i frakkeåbningen i den tro, at han er Napoleon. Det kræver imidlertid også en betragtelig grad af storhedsvanvid at tro, at alverdens sammensværgelser er rettet mod en selv, og storhedsvanvid i denne forbindelse skal således opfattes som en slags solipsisme.

Den anden del af definitionen udpeger *projektion* som et væsentligt udslag af paranoia, og netop projektionsmekanismen er en afgørende faktor i postmodernismens paranoide stil. Ganske vist finder vi i den postmodernistiske litteratur i almindelighed og Pynchons romaner i særdeleshed mange eksempler på romanpersoner, der lider af solipsistisk forfølgelsesvanvid, men disse helt åbenbare manifestationer af paranoia må siges at begrænse sig til det rent tematiske niveau. Projektionsmekanismen udstrækker sig derimod også til romanernes formelle niveau, og ikke mindst til selve læseprocessen.

Projektion kan i det hele taget siges at være forudsætningen for det forfølgelsesvanvid, vi som oftest forbinder med paranoia: For at følelsen af at være offer for en sammensværgelse overhovedet kan opstå, må den paranoide først indprojicere en række forbindelser i et i udgangspunk-

⁵⁵⁰ Fra *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*.

⁵⁵¹ Det er værd at bemærke, at den citerede ordbogsdefinition heller ikke er strengt klinisk, idet den beskriver paranoiaen som et fænomen, der også kan observeres i *grupper*. Man kan sige meget om lidelsen paranoia, men lægevidenskaben betragter den næppe som smitsom i en epidemiologisk eller virologisk forstand.

tet uforbundet materiale. Han må skabe et meningsfuldt mønster, et ildevarslende system, ud af formløsheden; han må se sammenhænge, hvor andre bare ser tilfældigheder, og indlæse betydning, hvor andre ikke kan finde mening. Denne mønsterdannelse, denne maniske kortlægning af imaginære sammensværgelser, udgør således selve grundlaget for den paranoies forfølgelsesvanvid, en slags paranoias basisenhed.

Snarere end de fantasifulde og ofte ganske elaborerede sammensværgelsesteorier, man møder i postmoderne romaner som *Libra* og *Mumbo Jumbo*, er det paranoias fundamentale projicerende, mønsterskabende karakter, jeg finder mest interessant i forbindelse med postmodernismen, og når jeg taler om postmoderne paranoia, er det netop denne egenskab ved den kliniske lidelse paranoia, jeg ønsker at pege på. Som et resultat af denne relativt snævre anvendelse af begrebet paranoia, ville det måske være mere præcist, hvis jeg i stedet benyttede mig af den meget mere ukendte betegnelse *apofeni*. Begrebet blev dannet i 1958, i Klaus Conrads *Die beginnende Schizophrenie: Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, og Conrad definerede apofenien som en umotiveret tendens til at se meningsfulde forbindelser og mønstre i tilfældige data.

I sin *Pattern Recognition*, der på mange måder kan anskues som en genskrivning af *The Crying of Lot 49*, bringer William Gibson netop apofenien på banen, og i tæt forlængelse af Klaus Conrad definerer han den som »the spontaneous perception of connections and meaningfulness in unrelated things« (Gibson 2003, 115). I en roman med titlen *Pattern Recognition* kan det umiddelbart forekomme oplagt at definere apofenien som netop det – mønstergenkendelse – men apofenien er andet og mere end bare en genkendelse af et allerede eksisterende mønster. Den er netop en dannelse af et mønster, hvor der egentlig ikke er grundlag for at danne et mønster, og få linjer senere i romanen specificeres det da også, at apofenien er ensbetydende med en »faulty pattern recognition« (ibid., 115). I sin mønsterskabende tendens minder apofenien ikke så lidt om paranoias grundlæggende aktivitet, uden dog at have de samme patologiske overtoner. Begrebet blev ganske vist introduceret i en bog om skizofreni, men det er efterfølgende blevet anvendt i mere generel forstand, og Gibson er da også omhyggelig med at skelne mellem apofeni og paranoia. Senere i romanen diskuteres paranoiaen også udførligt, og heltindens far, CIA-agenten Win, peger i sin definition af paranoia netop på den snert af solipsistisk storhedsvanvid, som vi ovenfor udpegede som en bestanddel af den patologiske tilstand: »Paranoia, he said, was fundamentally egocentric, and every conspiracy theory served in some way to aggrandize the believer« (Gibson 2003, 124).

Min specifikke brug af betegnelsen paranoia lægger sig altså overordentligt tæt op ad definitionen på apofeni, og apofeni-begrebet formår i virkeligheden bedre end paranoia-begrebet at indkredse den strukturelle mekanisme, der er på spil i de postmodernistiske romaner: en (indimellem

overdreven) tendens til at se og skabe systemer, til at fremprojicere forbindelser, organisere tilfældigheder i mønstre og indlæse mening i meningsløshed.⁵⁵²

Hvor alle artiklerne i *Kritiks* temanummer om paranoia mere eller mindre sætter lighedstegn mellem paranoia og sammensværgelsesteorier og i forlængelse heraf begrænser deres fokus til en redegørelse for analysedataets forskellige sammensværgelsesteorier, turde det stå klart, at den postmoderne paranoia i denne afhandling konciperes som et meget mere komplekst fænomen. Som vi skal se, kombinerer Pynchons brug af paranoia det strengt handlingsmæssige med det metaforiske, det formelle og det metafiktive, og snarere end at være en sygdom er paranoiaen i Pynchons (og DeLillos og Gaddis' og Gibsons og Coovers) romaner en perceptionsform, et fortolkningsredskab, en form for kortlægning og et systemhåndteringsapparat.

Netop *systemer* er et afgørende begreb for forståelsen af paranoiaens funktion i den postmoderne litteratur, og det er på sin vis ganske passende, at man i forsøget på at indkredse systemernes natur løber ind i endnu flere definitionsvanskeligheder end med paranoiaen. For hvad er et system egentlig? Og findes systemer i det hele taget? I forsøget på at besvare disse spørgsmål kan vi endnu engang ty til den digre *Webster's*-ordbog, der oplyser, at ordet kommer fra det græske *systema*, der igen stammer fra *synistanai*: at stille noget sammen, at kombinere. Den efterfølgende definition af begrebet fylder omtrent 125 tætttrykte linjer, men jeg skal begrænse mig til de første definitioner, der samtidig kan siges at rumme de efterfølgende udspecificeringer. Et system er:

1a: a complex unity formed of many often diverse parts subject to a common plan or serving a common purpose **b:** an aggregation or assemblage of objects joined in regular interaction or interdependence: a set of units combined by nature or art to form an integral, organic, or organized whole: an orderly working totality: a coherent unification.⁵⁵³

Et system er med andre ord en kombination af dele, der tilsammen former et hele – en frustrerende vag definition, der kan bruges til at beskrive så forskellige fænomener eller objekter som en bog, en

⁵⁵² På baggrund af denne definition kan også *metaforer* opfattes som en særlig mild afart af paranoia, og *The Crying of Lot 49* sætter da også selv lighedstegn mellem paranoiaens og den litterære metaforers etablering af meningsgivende forbindelser mellem adskilte områder. Katherine Hayles har allerede skrevet udførligt om denne lighed i sit essay »A Metaphor of God Knew How Many Parts: The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*«, så jeg skal ikke gøre mere ud af forbindelsen end denne fodnote.. Første del af titlen på Hayles' essay er et citat fra romanen, der forekommer på et tidspunkt i plottet, hvor Oedipa gør status over sin foreløbige efterforskning. Oedipa spekulerer over alle de mere eller mindre tilfældige sammenfald, hun er stødt på i sin opklaring, og hun sammenligner det brogede kludetæppe af spor med en multilateral metafor: »For here was Oedipa, faced with a metaphor of God knew how many parts; more than two, anyway. With coincidences blossoming these days wherever she looked, she had nothing but a sound, a word, Trystero, to hold them together« (109). Trystero skildres som en kompleks metafor, der på sin side defineres som en mekanisme til at organisere tilfældigheder i meningsgivende systemer. Affiniteten til paranoia-begrebet er oplagt.

⁵⁵³ *Webster's* anfører desuden følgende synonymer for system: »scheme, network, complex, organism, economy«.

maskine, et vejnet, en filosofi eller et samfund. Delelementerne i et system behøver ikke at være i fysisk kontakt med hinanden, og de behøver ikke at stå i et kausalt forhold til hinanden, og disse i princippet overordentligt løse kriterier for, hvad der overhovedet konstituerer et system, rejser det påtrængende og på ingen måde sofistiske spørgsmål, om systemerne så rent faktisk findes. Visse systemer er det selvfølgelig svært at benægte eksistensen af: et mekanisk urværk består f.eks. uomtvisteligt af en mængde interagerende tandhjul, der drives af en fjeder, ligesom et jernbanesystem bl.a. udgøres af et fysisk forbundet netværk af skinner. Sådanne systemer er netop designede som systemer, og deres eksistensberettigelse bunder i, at delene interagerer eller forbinder sig på den tilsigtede måde. Hvis der knækker et tandhjul, er urværket måske stadig et system, men det er i bedste fald et defekt system, der ikke udfører den intenderede opgave. Andre systemer og de mønstre, de danner, synes imidlertid mere diffuse, og man kan med rette spørge, om disse systemer er resultatet af en menneskelig projektion af et mønster på en mønsterløs virkelighed, eller om de er et iboende træk ved verden og således eksisterer uafhængigt af den menneskelige perception? Eksisterer systemerne i sig selv, eller eksisterer de kun gennem vores opfattelse? Spørgsmålet kan umiddelbart forekomme lidt banalt (eller alternativt: så rasende komplekst, at det overhovedet ikke lader sig besvare), men det er ikke desto mindre et påtrængende problem i den ofte meget systemorienterede postmodernistiske litteratur. I sin *The Cosmic Web: Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century* kommer N. Katherine Hayles med en god illustration af dilemmaet:

Imagine, for example, that we are sitting in a diner, waiting for a hamburger. In the ordinary view the plate, knife, fork, and ketchup bottle are »real,« while the pattern they form is a transitory artifact of their relative positions. But suppose that we were to shift our perspective so that we regarded the *pattern* as »real,« and the ketchup bottle, plate, knife, and fork as merely temporary manifestations of that particular pattern. (Hayles 1983, 19)

Hayles skitserer to vidt forskellige perspektiver her: det første synspunkt fokuserer på de enkelte konkrete dele, og som sådan minder det om den traditionelle analytiske videnskab, der piller tingene fra hinanden og undersøger dem hver for sig.⁵⁵⁴ Den anden betragtningsmåde har i sin syntetiske tendens til at betragte helheden som det væsentlige en hel del tilfælles med nyere videnskaber som kaosteori og kompleksitetsteori, hvor det netop er *systemet*, der er genstand for den største opmærksomhed. Kompleksitetsteoretikere betragter komplekse systemer som endog særdeles virkelige, snarere end blot som resultater af den almenmenneskelige tendens til at søge orden i kaos, men deres syn på komplekse dynamiske systemer som afgrænselige videnskabelige objekter, som iboende træk ved verden, ændrer ikke på at andre, ikke-dynamiske systemer først og frem-

⁵⁵⁴ »Analyse« betyder jo netop en opløsning af noget i dets bestanddele.

mest må anskues som projektioner. Ordbogsdefinitionen giver jo også plads til begge muligheder ved at beskrive et system som »a set of units combined by nature or art to form an integral, organic, or organized whole«. Når kompleksitetsteorien taler om komplekse dynamiske systemer, så taler de først og fremmest om elementer, der er »combined by nature [...] to form an integral, organic [...] whole«, men i tillæg til disse reelt eksisterende og interagerende systemer findes der altså også systemer, der er »combined by [...] art to form an [...] organized whole«.

Et eksempel på sådanne artificielt fremprojicerede systemer er de stjernebilleder, de fleste af os ser, når vi kigger op på nattehimlen. I realiteten udgøres nattehimlen af en ordentlig omgang stjerner (vi kan ca. se 2000 med det blotte øje), der fordeler sig mere eller mindre kaotisk på himmelhvælvingen. Når den menneskelige psyke konfronteres med noget formløst, noget kaotisk, så vil den imidlertid som regel søge at indprojicere en vis mængde orden, en mening i galskaben – i dette tilfælde en række motiver i den motivløse vrimmel af stjerner. Vi har alle lært at genkende Karlsvognen, og hvis vi er mere end almindeligt interesserede, kan vi også identificere Orion, Syv-stjernen og Cassiopeia, og vi tænker sædvanligvis på disse stjernebilleder som reelt eksisterende mønstre⁵⁵⁵ snarere end som vilkårlige projektioner, der af en eller anden tilfældig grund har vundet stjernebilledernes evolutionære kapløb og er blevet konsensus.

Denne psykologiske mekanisme – tendensen til at indlæse mønstre i det formløse – blotlægges også udførligt i *Gravity's Rainbow*, bl.a. i diskussionen mellem Slothrop og den argentinske gauchuanarkist Squalidozzi. Argentineren indvier Slothrop i sin drøm om at føre Argentina tilbage til sin oprindelige, ubesmittede tilstand, men samtidig forklarer han, hvordan den argentinske folkesjæl⁵⁵⁶ sætter alvorlige hindringer i vejen for denne drøm:

»In the days of the gauchos, my country was a blank piece of paper. The pampas stretched as far as men could imagine, inexhaustible, fenceless. Whereever the gaucho could ride, that place belonged to him. But Buenos Aires sought hegemony over the provinces. All the neuroses about property gathered strength, and began to infect the countryside. Fences went up, and the gaucho became less free. It is our national tragedy. We are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. To draw ever more complex patterns on the blank sheet. We cannot abide that *openness*: it is terror to us.« (GR, 264)

Den simultane rædsel for åbenhed og skepsis over for de mønstre og systemer, vi fylder tomheden op med, er i det hele taget et gennemgående tematisk kompleks i den amerikanske efterkrigslitteratur, hvilket bl.a. Tony Tanner har gjort overbevisende rede for. I introduktionen til *City of Words*

⁵⁵⁵ På særligt klare aftener kan vi endda næsten se stregerne mellem punkterne...

⁵⁵⁶ De talrige eksempler på lignende tendenser i resten af romanen viser med al tydelighed, at dårligdommen ikke begrænser sig til den argentinske folkesjæl. Vanen med at skabe systemer i et systemløst kaos skildres snarere som en tendens, der præger hele den vestlige verden.

udpeger han netop *systemer* som et dominerende tema i perioden. Under og bagved alle sine mange forskellige projekter er den amerikanske helt ifølge Tanner meget optaget af de systemer og mønstre, der omgiver ham, og denne optagethed manifesterer sig oftest som en skepsis, eller ligefrem en angst, over for systemerne. Tanner identificerer, hvad han kalder »an abiding American dread that someone else is patterning your life, that there are all sorts of invisible plots afoot to rob you of your autonomy of thought and action, that conditioning is ubiquitous« (Tanner 1971, 15), og han påviser, at denne angst modsvares af »an abiding dream in American literature that an unpatterned, unconditioned life is possible« (15).

Det vigtigste projekt for den amerikanske helt er at undslippe disse reelle eller imaginære systemer, men flugtforsøget er behæftet med en række alvorlige risici: Det er f.eks. ikke muligt at føre en tilværelse helt og holdent uden systemer og mønstre. En total mangel på systemer ville opløse identiteten og nedsænke individet i formløst kaos.⁵⁵⁷ Alternativet er, som Tanner anfører med et citat af William Blake, at skabe sit eget modsystem – »I must Create a System or be enslav'd by another Man's« (16) – men også denne strategi kan give bagslag, som Tanner viser med et Coleridge-citat: »We have imprisoned our own conceptions by the lines which we have drawn in order to exclude the conceptions of others« (17). De systemer, vi selv skaber, risikerer med andre ord at blive et lige så stort fængsel som de udefrakommende systemer, vi søgte at undslippe. Udfordringen for den amerikanske forfatter er så at mediere mellem polerne orden og kaos, mellem de snærende systemers identitetsundertrykkende form og den identitetsopløsende formløshed; at opstille en tredje position, der opretholder en balance imellem dem.

Efter at have overværet *The Courier's Tragedy* begiver Oedipa sig om bag scenen for at opsøge instruktøren Randolph Driblette. Hun ønsker at udspørge ham om virkeligheden bag stykket, men Driblette affærdiger hende hånligt og udbryder megalomant: »the reality is in *this* head. Mine. I'm the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth, eyes, sometimes other orifices also« (79).

Driblettes beskrivelse af sig selv som en projektor i et planetarium gør indtryk på Oedipa, og da hun få sider senere reflekterer over sin rolle i forhold til det mildest talt kaotiske bo, Pierce Inverarity har efterladt, overfører hun beskrivelsen til sig selv:

If it was really Pierce's attempt to leave an organized something behind after his own annihilation, then it was part of her duty, wasn't it, to bestow life on what had persisted, to try to be what Driblette was, the dark machine in the centre of the planetarium, to bring the estate into pulsing stelliferous Meaning, all in a soaring dome around her? [...] Under the symbol she'd copied off the latrine wall of The Scope into her memo book, she wrote *Shall I*

⁵⁵⁷ Dette eftersporer Tanner i periodens genkommende gelé-tema (Tanner 1971, 18-19).

project a world? If not project then at least flash some arrow on the dome to skitter among constellations and trace out your Dragon, Whale, Southern Cross. Anything might help. (81-82)

Passagen knytter sig metaforisk tilbage til beskrivelsen af de vævende kvinder i Remedios Varos maleri, der ligeledes fremmanede en verden ud fra deres eget fokuspunkt, men projektor-metaforen rejser i højere grad det spørgsmål, vi stillede et par sider tilbage: er systemerne omkring os blot projektioner af den menneskelige psyke, eller er de iboende træk ved virkeligheden, der eksisterer uafhængigt af den menneskelige perception?

»Just because you're paranoid, it don't mean they're not after you«, synger Kurt Cobain i sangen »Territorial Pissings«, og dermed sætter han fingeren på de paranoide systemers flertydige status. Selv om sammensværgelsesteoriene i de fleste tilfælde er forvrængede mønstre skabt af forvrængede sind, så er der også tilfælde, hvor de paranoide projektioner stemmer overens med de gedulgte realiteter, og hvor sammensværgelsesteorien således ændrer karakter fra at være et virkelighedsfravendt drømmespind til at være en kortlægning af et faktisk system. I sådanne grænsetilfælde oscillerer paranoiaens systemer frem og tilbage mellem at være en epistemologisk og en ontologisk kategori, og de lader sig ikke fastholde i nogen af lejrene. Oedipa spekulerer over, hvorvidt hun skal *projicere* en verden (det paranoide system som epistemologisk kategori), men hen mod slutningen af romanen tænker hun over, om hun ikke rent faktisk er kommet på sporet af en virkelig konspiration (det paranoide system som ontologisk realitet). Som allerede påpeget ender *The Crying of Lot 49* i en firfoldig udspaltning af muligheder, der i bund og grund lader sig reducere til det grundlæggende par: plot eller paranoia? – og den udeblevne afklaring efterlader læseren, Oedipa og romanens systemer i et ingenmandsland mellem ontologi og epistemologi, mellem kortlægning og projektion.

Som en følge af de paranoide systemers tvetydige status vil det være formålstjenstligt at indføre nogle distinktioner i paranoia-begrebet, der tillader os at sondere mellem netop paranoiaen som kortlægning og paranoiaen som grundløs projektion. Med et par begreber lånt fra M. H. Abrams kan paranoia både være *mirror* og *lamp*.⁵⁵⁸ Den »sunde« paranoia fungerer som et spejl, hvilket vil sige, at de forbindelser, den kortlægger, er reelle. Spejlparanoiaen er således at ligne med den ikke-patologiske apofeni, der er ensbetydende med en særlig følsomhed – der indimellem kammer over i overfølsomhed – over for forbindelser og systemer. Lampeparanoiaen består

⁵⁵⁸ Jeg har naturligvis lånt begreberne fra Abrams' litteraturhistoriske klassiker *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), hvor Abrams anvender metaforene til at skelne mellem klassicismen, der på loyal og realistisk vis holdt et spejl op for virkeligheden, og romantikken, hvis selvbestaltede digtergenier som lamper lyste op i mørket omkring dem og fremprojicerede en verden med udgangspunkt i digter-jeget.

derimod af fremprojicerede forbindelser: den afspejler ikke virkelige systemer, men konstituerer dem selv og spinder dermed sin udøver ind i et selvskabt edderkoppespind, hvor alt er forbundet.

En yderligere sondering tager afsæt i *Gravity's Rainbow*, hvor Pynchon skelner mellem paranoia og den såkaldte *anti-paranoia*. Førstnævnte defineres i romanen som følelsen af, at »everything is connected« (GR, 703). Denne type af paranoia – vi kan kalde den for den *totale* paranoia – er ikke et gyldigt epistemologisk alternativ. Den totale paranoia ender som regel med at lamme de personer, der praktiserer den, som det er tilfældet med Herbert Stencil i *V.*, Oedipa Maas i store dele af *The Crying of Lot 49* og Tyrone Slothrop i første halvdel af *Gravity's Rainbow*, hvor han ser sig selv som fikspunktet i en sammensværgelse af forskellige regeringer og multinationale selskaber. Lige så uholdbar som den totale paranoia er imidlertid anti-paranoiaen. Da Slothrop flygter ind i efterkrigstidens demilitariserede Zone i Tyskland på jagt efter de rette svar, mister han efterhånden interessen for sin quest og bevæger sig over i den modsatte grøft, til anti-paranoiaen. Om den skriver Pynchon: »If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long« (GR, 434).⁵⁵⁹ I takt med at Slothrop bevæger sig over i anti-paranoiaen, mister han fuldstændig evnen til at integrere de informationer, han indsamler på sin vej, og hans temporale båndvidde svinder ind mod nul:

»Temporal bandwidth« is the width of your present, your *now*. It is the familiar »Δt« considered as a dependent variable. The more you dwell in the past and in the future, the thicker your bandwidth, the more solid your persona. But the narrower your sense of Now, the more tenuous you are. It may get to where you're having trouble remembering what you were doing five minutes ago, or even – as Slothrop now – what you're doing *here*. (GR, 509)

Slothrop bliver i løbet af sin quest så anti-paranoid,⁵⁶⁰ hans temporale båndvidde så smal, at han bogstaveligt talt mister sin identitet og spredes for alle vinde. Han er således den eneste af alle romanpersonerne i Pynchons oeuvre, der opnår en total frihed, men denne frihed er ensbetydende med tabet af identitet. I valget mellem »personal identity and impersonal salvation« (GR, 406) vælger Slothrop sluttelig det sidste, og han demonstrerer dermed Tanners ide om, at flugten fra Systemet ikke er problemfri.

⁵⁵⁹ En kritiker som Brian McHale beskriver paranoiaen som en modernistisk perceptionsform og antiparanoiaen som postmodernistisk, men allerede i højmodernismen kan man finde ansatser til antiparanoiaens manglende evne til at skabe forbindelser og integrere informationer: »On Margate Sands/I can connect/Nothing with nothing« hedder det således i T.S. Eliots »The Waste Land« (linje 300-02) – unægtelig et mere pessimistisk udsagn end E.M. Forsters håbefulde motto for *Howard's End*: »Only connect«.

⁵⁶⁰ Benny Profanes grundlæggende holdning til tilværelsen i *V.* er også i bund og grund anti-paranoid. Benny tager tingene, som de kommer, og hans sidste ord i romanen er symptomatiske for hans manglende evne til og interesse for at opstille meningssgivende fortolkningssystemer: »offhand I'd say I haven't learned a goddamn thing« (*V.*, 454).

Således bevæbnet med et sæt distinktioner, der tillader en nødvendig sondring mellem forskellige aspekter af den postmoderne paranoia, kan vi atter begive os ind i *The Crying of Lot 49*s sammensurium af sammensværgelser. Som allerede påpeget, var Pynchons korte roman for alvor med til at sætte paranoia på den kulturelle dagsorden i USA, og man behøver ikke at læse ret længe i romanen, før man forstår hvorfor. *The Crying of Lot 49* er ganske enkelt spækket med åbenlyse referencer til paranoia, plots og sammensværgelser, og ud over at fungere som plottets motor, så at sige, fremstilles paranoiaen i romanen som en integreret del af selve det amerikanske landskab: Da Oedipa checker ind på Echo Courts-motellet, giver Metzgers lidt for veltimedede tilsynekomst og den lidt for belejlige opdukken af filmen *Cashiered* på tv-skærmen startskuddet til Oedipas egen paranoia (»it's all part of a plot« – 31), men da hun umiddelbart forinden erfarede, at motellets 16-årige bestyrer Miles er med i en popgruppe med navnet *The Paranoids*, løftede hun ikke så meget som et øjenbryn.⁵⁶¹ Ordet paranoia indgår ganske enkelt i hendes forstadsvokabularium på lige linje med supermarked, muzak og Tupperware, som et naturligt element af det kulturelle landskab og den daglige omgangstone.⁵⁶² Den uskyldige invokation af paranoia, som Miles og hans teenageband repræsenterer, kommer bl.a. også til udtryk i følgende henkastede dialog fra Oedipa og Metzgers første møde med grundlæggeren af The Peter Pinguid Society:

»You one of these right-wing nut outfits?« inquired the diplomatic Metzger.
Fallopian twinkled. »They accuse *us* of being paranoids.«
»They?« inquired Metzger, twinkling also.
»Us?« asked Oedipa. (48-49)

Ud over at indgå i romanpersonernes kulturelle ordforråd, som i ovenstående godmodige drilleri, optræder paranoiaen også i *The Crying of Lot 49* i en åbenlyst parodisk form, der ligger langt fra den knugende uhygge, der langsomt indkapsler Oedipa Maas. En af Metzgers advokatkolleger, med det lidet sandsynlige navn Manny Di Presso, dukker kort op i romanen (på flugt fra en utilfreds klient), og da Miles og hans unge venner kommer lidt for tæt på en fortrolig samtale mellem Di Presso og Metzger, udbryder Di Presso (der er klædt i dykkerdragt, hvilket ikke ligefrem forle-

⁵⁶¹ *The Paranoids* synes vitterlig ikke at være et særligt lovende band, men den altid hjælpsomme Oedipa giver Miles navnet på sin disk jockey-mand (27-28), og i *Vineland* optræder der en henkastet reference til »the Paranoids concert at the Fillmore« (VL, 308) – et af 60'ernes største og mest prestigefyldte spillesteder. Miles og teenagevennerne har altså en lys fremtid foran sig.

⁵⁶² Peter Knight påpeger noget lignende i sin beskrivelse af *The Crying of Lot 49*, som han nærmest betragter som en form for journalistisk dokument: »It reads as a journalistic survey of the LA scene in the summer of 1964 [...]. The book is a sharply humorous sampling of the rapidly changing zeitgeist, and one of the new fashions it identifies is the emergence of paranoia as a popular, but zany, cultural language« (Knight 2000, 58). Paranoiaen i romanen bør således i en vis udstrækning betragtes som et *realistisk* træk ved fortællingen.

ner ham med større autoritet): »They've been listening, [...] those kids. All the time, somebody listens in, snoops; they bug your apartment, they tap your phone—« (63).

Senere i romanen besøger en bekymret Oedipa sin psykiater Dr Hilarius for at fortælle ham om alle sine bekymringer. Efter en skræmmende nat i San Francisco er hun bange for, at hun er »in the cold and sweatless meathooks of a psychosis« (132), men hun mødes ikke ligefrem med åbne arme af psykiateren. Faktisk mødes hun af en geværskud, der suser tæt forbi hendes øre: Dr Hilarius (der, viser det sig, har en dunkel fortid som læge i Nazitysklands kz-lejre) er blevet ravende vanvittig⁵⁶³ og har belejret sig i sit kontor for at holde en flok imaginære israelske agenter ude. Oedipa tilbyder sin hjælp, men den paranoide Hilarius afviser mistænksomt den udstrakte hånd: »Do you think anyone can protect me from these fanatics? They walk through walls. They replicate: you flee them, turn a corner, and there they are, coming for you again« (135).

Både Di Presso og Hilarius må siges at være paranoide i den kliniske forstand, men det er samtidig bemærkelsesværdigt, at disse eksempler på patologisk paranoia optræder i nogle af romanens mest åbenlyst komiske scener. Paranoia er skam en alvorlig sag i *The Crying of Lot 49*, ikke mindst for Oedipa Maas, men den henkastede brug af begrebet i romanpersonernes konversationer og den parodisk overdrevne paranoia hos Di Presso og Hilarius peger samtidig på, at Pynchons inddragelse af paranoiabegrebet placerer sig meget langt fra den ureflekterede og knugende paranoia, der ligger som et usynligt, men særdeles strømførende, lag under overfladen i mange kunstværker fra 50'erne. Efter at have henslæbt en lidet glørværdig tilværelse i litteraturens mudrede dybder igennem 1800-tallet og første halvdel af 1900-tallet, bryder paranoiaen for alvor overfladen i postmodernismen og træder frem i lyset i en anderledes gennemreflekteret form.

Dette er også Peter Knights overordnede pointe. Knight indleder sin *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files* med at notere sig, at »[a]t the turn of the millennium in America it seems that conspiracy theories are everywhere« (Knight 2000, 1), og han sætter sig efterfølgende for at undersøge »how and why a reconfigured culture of conspiracy has become so influential over the last quarter century or so« (3).

Knight går i rette med kritikere som Daniel Pipes, Robert Robins, Jerrold Post og Barbara Showalter, der i deres videreførelse af Karl Poppers og Richard Hofstadters argumenter uden videre afskriver den populære paranoia som et farligt fænomen: »Their ultimate concern is less to understand the exact cause or significance of the »plague of paranoia« than to help prevent an outbreak« (8), og som en modvægt til denne rygmarvsreaktion udtrykker Knight i stedet en ambition om at forholde sig mere nuanceret til fænomenet; at forstå det snarere end blot at forkaste det: »Understanding why normal people believe weird things is harder but ultimately more fruitful

⁵⁶³ Denne sekvens af romanen blev oprindeligt publiceret i magasinet *Cavalier*, under den sigende titel »The Shrink Flips« (*Cavalier* 16, #153, 1966).

than trying to disprove those weird beliefs by dogmatic insistence on the proper version of events« (13), fremfører Knight sympatisk, og i en lang række analyser af forskellige litterære og filmiske værker søger han efterfølgende at leve op til denne åbensindede udgangsposition.

Som undertitlen antyder, anser Peter Knight Kennedy-mordet for at være det naturlige historiske udgangspunkt for (om end ikke nødvendigvis den eneste historiske årsag til) paranoiaens indtog i den amerikanske mainstreamkultur. Knight kalder ligefrem den fatale dag i Dallas for »the primal scene, as it were, of a postmodern sense of paranoia« (4), og han argumenterer overbevisende for, at paranoiaen fra og med Kennedy-mordet begyndte sin transformation fra et rabiat yderfløjsfænomen til et kulturelt mainstreamfænomen.⁵⁶⁴ Hans koncise gennemgang af dette historiske vendepunkt og ikke mindst hans præcise karakteristik af den resulterende amerikanske mainstreamparanoia fortjener at blive citeret udførligt:

Traditionally these countersubversive fears have been regarded as little more than the delusional rantings of those on the fringes of society, a persistent but marginal feature of American political life. Since the 1960s, however, conspiracy theories have become far more prominent, no longer the favoured rhetoric of backwater scaremongers, but the lingua franca of many ordinary Americans. Following the assassination of President Kennedy in 1963 in particular, conspiracy theories have become a regular feature of everyday political and cultural life, not so much an occasional outburst of countersubversive invective as part and parcel of many people's normal way of thinking about who they are and how the world works. You now need, as the popular wisdom has it, to be a little paranoid to remain sane. A certain kind of world-weary paranoia has become the norm, in both entertainment culture and popular politics. It is always in danger of spiraling out of control, but it is also held in check by a paradoxical self-ironizing awareness of the diagnosis of paranoia. I may be paranoid, the thinking goes, but that doesn't mean that they're not out to get me. Conspiracy theories are now less a sign of mental delusion than an ironic stance towards knowledge and the possibility of truth, operating within the rhetorical terrain of the double negative. (2)

Og denne positive omvurdering af paranoia udbygges lidt senere, hvor Knight skriver, at paranoiaen ganske vist stadig kan udgøre en farlig vrangforestilling, men at den mindst lige så ofte kan betragtes som »a necessary and sometimes even a creative response to the rapidly changing condition of America since the 1960s« (8).

Der er en markant forskel fra f.eks. Poppers og Jamesons fordømmelse af sammensværgelsesteorier til Knights beskrivelse af paranoiaen som en selvbevidst, selvironisk attitude og et krea-

⁵⁶⁴ Den rabiate højrefløjsparanoia lever nu ikke desto mindre i bedste velgående, hvilket den enlige anmeldelse af Knights bog på Amazon.com vidner om. Anmelderen, der i bedste paranoide stil blot identificerer sig som »a reader«, giver bogen 1 stjerne og følgende skudsmål med på vejen: »Another useless book that is mindlessly critical of people who are interested in protecting our liberties, rights, and freedoms. Authors such as these seem to desire a curtailing of the freedom that everyone in the world deserves. It is unfortunate that such drivel still seeps out of publishing houses.«

tivt svar på en kompleks virkelighed. Hvor man kan sige, at Karl Popper var lovligt undskyldt i sin kritik af sammensværgelsesteorien som politisk forståelsesmodel – han holdt trods alt sine forelæsninger på et tidspunkt, hvor paranoiaen endnu primært begrænsede sig til yderfløjene af det politiske spektrum – så forekommer Jamesons afskrivning af fænomenet i 80'erne straks mere uforståelig, men den bunder måske i, at Jameson i sine skrivelser hænger fast i den primært patologiske forståelse af paranoia, som Peter Knight så effektivt modificerer i sin bog. Knights beskrivelse af paranoiaen som en form for epistemologisk nødvendighed i postmoderniteten forekommer indlysende rigtig, og det samme gør hans påpegning af den ironiske selvbevidsthed, der kendetegner den postmoderne variant af paranoiaen.

Netop den åbenlyse selvrefleksion synes at være et godt greb, der tillader at skelne effektivt mellem den postmoderne paranoia og tidligere litterære manifestationer af det paranoide. For vi må ikke glemme, at paranoia sådan set allerede længe har været en uløselig del af ikke bare den amerikanske, men også den europæiske litteratur. Edgar Allan Poes værker fra den første halvdel af 1800-tallet er for en stor dels vedkommende gennemsyrede af en uhyggelig paranoia, og det samme er f.eks. Kafkas værker fra starten af 1900-tallet og Celines kulsorte roman *Rejse til nattens ende* (1932). Det er heller ikke ualmindeligt, at paranoia knyttes sammen med modernismen,⁵⁶⁵ og visse læsere skelner ikke mellem den modernistiske og postmodernistiske paranoia. I sin analyse af *The Crying of Lot 49* sammenligner Maurice Couturier f.eks. Pynchons brug af paranoia med Henry James', og han skriver om den paranoide Oedipa Maas, at »[s]he is in exactly the same position as the governess in *The Turn of the Screw* (Couturier, 26). Couturier har helt ret i, at der er oplagte paralleller mellem de to korte romaner: Begge handler om unge kvinder, der muligvis er ofre for en sammensværgelse eller muligvis blot er dybt paranoide, og begge fastholder de til det sidste denne skrækindjagende tvetydighed. Der er imidlertid en afgørende forskel på de to fortællinger, som Couturier undlader at komme ind på: Muligheden for, at guvernanten i *The Turn of the Screw* er paranoid, ekspliciteres på intet tidspunkt i romanen, hverken af fortælleren eller guvernanten selv. Paranoiaen er en gennemgående mulighed i romanen, men den er samtidig også en uudsagt mulighed, der eksisterer i læserens bevidsthed snarere end på romanens sider. Selv om Oedipas paranoia måske ikke overstiger guvernantens i intensitet, så drages den på en helt anderledes måde frem i lyset i Pynchons roman, både i den implicitte fortællers hyppige anvendelse af

⁵⁶⁵ Se f.eks. McHale, der i et kapitel om netop paranoia skriver, at de modernistiske tekster programmerede deres læsere til at læse »modernistically« (that is, paranoically)» (McHale 1992, 171). Lidt senere uddyber han synspunktet: »After modernism – or, better, after the New-Critical institutionalization of modernism – paranoid reading comes to be taken for granted, assumed to be the appropriate form of reading, whether of modernist texts or pre-modernist texts« (s. 171).

begrebet (f.eks. i navngivningen af bandet *The Paranoids*), i den eksplicitte fortællers overvejelser over Oedipas eventyr, og ikke mindst i Oedipas egne refleksioner over sin situation.⁵⁶⁶

Peter Knights syn på paranoiaen som en kreativ reaktion på den amerikanske virkelighed og som en nødvendig kortlægningsmekanisme placerer ham tættere på spejlparanoiaen end på lampeparanoiaen, og i det hele taget fokuserer han måske lidt for meget på paranoiaens positive aspekter. Timothy Melleys *Empire of Conspiracy* kommer ganske vist ikke så langt omkring i kulturen som Knights bog, men til gengæld forholder Melley sig lidt mere afbalanceret og skeptisk i forhold til paranoiaens epistemologiske nytte. I højere grad end Knight anskuer Melley paranoiaen som et *symptom* – et symptom på den gennemgribende amerikanske angst for at blive kontrolleret af eksterne kræfter. Med en præcis neologisme kalder Melley denne angst for »agency panic«, og han definerer den således: »Agency panic is intense anxiety about an apparent loss of autonomy, the conviction that one's actions are being controlled by someone else or that one has been »constructed« by powerful external agents«⁵⁶⁷ (Melley 2000, vii). Melley lyder bemærkelsesværdigt som Tony Tanner her, og i en af sine første slutnoter anerkender Melley da også den allerede citerede introduktion til Tanners *City of Words* som »a perceptive description of the dynamic I am investigating« (204, note 9). Selv om Melleys ærinde på ingen måde er at beskrive den patologiske paranoia, der hele tiden ligger som et grimt spøgelse bag de forskellige metaforiske tillempninger af begrebet, så er hans fokus på paranoiaen som en angstfremkaldt reaktion på samfundsudviklingen unægtelig mere dyster end Knights i bund og grund positive fokus på paranoiaens epistemologiske potentiale.

Hvor Melleys primære interesse ligger hos individet, så breder Patrick O'Donnell i sin *Latent Destinies – Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative* perspektivet ud og undersøger (som indikeret i undertitlen) *kulturens* paranoia. I forordet påpeger O'Donnell, at hans diskussion af paranoia »takes place within an evolving area of study that might be called »cultural pathology,« or more precisely [...] »cultural epidemiology« (O'Donnell 2000, vii-viii). Han gør desuden rede for, at hans studium af paranoia i den amerikanske kultur oprindeligt indplacerede sig i en traditionel koldkrigs kontekst, men at Murens Fald ledte hans interesse væk fra det binære spor, han oprindeligt var inde på:

⁵⁶⁶ I *Postmodernist Fiction* peger Brian McHale netop på forskellen mellem guvernantens udtalte og Oedipas gennemreflekterede paranoia (McHale 1987, 24).

⁵⁶⁷ Ordet »powerful« er værd at hæfte sig ved her. Melley argumenterer netop for, at nutidens sammensværgelsesteorier som regel sætter overordentlig magtfulde instanser i skurkerollen. Tidligere kunne sammensværgelsesteorier sagtens postulere små – men stadig ondsindede – sammensværgelser, der blev til i små værelser med gardinerne trukket for (naboerne på villavejen kunne f.eks. konspirere om at slå din hund ihjel), men den »agency panic«, Melley finder karakteristisk for den amerikanske efterkrigsparanoia, »frequently refers to the workings of a large organization, technology, or system – a powerful and obscure entity so dispersed that it is the antithesis of the traditional conspiracy« (Melley 2000, 8 – Melleys kursivering).

I modified this trajectory considerably when it became clear that the binary I was reconstituting – between paranoia and schizophrenia, between paranoid rigidity and postmodern multiplicity – was reductive of what I now believe to be an often complicitous relation between postmodernity and paranoia. (O'Donnell 2000, vii)

O'Donnell lagde altså ud med en formodning om, at der herskede et modsætningsforhold mellem en restriktiv paranoia og en mangfoldig postmodernisme og endte med at anerkende, at de hang nøje sammen. Det er positivt, at O'Donnell åbent fremlægger bogens tilblivelseshistorie, og det er endnu mere positivt, at han i løbet af arbejdet med bogen har vraget sit indskrænkede syn på paranoiaen som en antitese til multiplicitet. Paranoiaen indebærer ganske vist en kompleksitetsreduktion i forsøget på at sætte omverdenen i system, men det er netop denne kompleksitetsreduktion, der gør paranoiaen til en effektiv systemhåndteringsmekanisme.

Latent Destinies diskuterer således først og fremmest paranoiaen som et bredt kulturelt symptom. Ifølge O'Donnell optræder de væsentligste nutidige manifestationer af den kulturelle paranoia »within a matrix of cultural pressures and forces that include nationalism, global capitalism, and the formation of identity under postmodernity« (vii), og som følge af dette insisterer han på, at den må ansues »within the larger, global perspective provided by Jameson's understanding of the intersections of late capitalism and modernity« (viii). Dette brede kulturelle perspektiv er på én gang bogens styrke og svaghed. Det er en styrke, idet O'Donnell i højere grad end Knight og Melley formår at sætte problematikken i et historisk perspektiv og blotlægge den nære sammenhæng mellem den uoverskuelige postmodernitet og paranoiaen. Den kulturelle paranoia er en narrativ matrice, der gennem historier tillader det enkelte individ at sætte sig i forhold til Historien og globaliseringens ofte uigennemskuelige processer, og som sådan kan den ikke uden videre afskrives som en patologisk afvigelse.

O'Donnells brede interesse for den kulturelle paranoia som et symptom på en historisk proces er et vedkommende supplement til Knight og Melleys mere værkorienterede og målrettede analyser, men man må samtidig konstatere, at den brede tilgang blokerer for rigtig interessante værkanalyser. O'Donnell læser netop sine udvalgte værker som *symptomer* på en overordnet proces, og denne deduktive tilgang reducerer i nogen grad analyserne til bekvemme illustrationer af hans overordnede tese.⁵⁶⁸ Som analyse af kulturen er *Latent Destinies* en interessant bog, men som

⁵⁶⁸ Analysen af *The Crying of Lot 49* kredser f.eks. med afsæt i Jean-Joseph Goux om »the phallic dialectic that governs the whole of *The Crying of Lot 49*« (O'Donnell 2000, 88). O'Donnell ser en årsagssammenhæng mellem kulturens falliske dialektik og dens paranoia, og som en konsekvens heraf er hans læsning af Pynchons roman ikke så meget en analyse som en psykoanalyse. Desuden er O'Donnells påstand om, at den falliske dialektik styrer hele romanen desværre et alt for typisk eksempel på de mange Pynchon-læsninger, der hævder at have identificeret en enkelt trope, der styrer hele det komplekse værk. (Se f.eks. Mark Siegel, Kenneth Kupsch og Dwight Eddins for lignende totaliserende påstande).

en række analyser af centrale postmodernistiske og paranoide værker er den ikke så vellykket som Knights og Melleys studier. I det store og hele supplerer de tre teoretikere hinanden godt. Ingen af dem fortæller hele sandheden om den postmoderne paranoia, men tilsammen formår de at indfange fænomenets komplekse natur og udtrykke den særegne fusion af knugende angst og potentiel forløsning, der kendetegner den postmoderne paranoia i almindelighed og Pynchons romaner i særdeleshed.

Da Oedipa Maas i begyndelsen af *The Crying of Lot 49* oplever de første ansatser til den altopslugende paranoia, der siden skal gribe hende, skildres det i et ganske positivt skær: Efter at have befundet sig i en dødelignende Tornerosesøvn i forstædernes fæstning, vækkes Oedipa så at sige til live med et kys fra den afdøde prins, Pierce Inverarity, og hendes efterfølgende sensitivering og åbning mod omverdenen medfører i første omgang en sund og naturlig dosis paranoia; en nysgerighed i forhold til Pierces bo, og ikke mindst en vilje og evne til at se forbindelser, til at kortlægge det indviklede forretningsnetværk, han efterlod sig. Allerede i romanens første sætning hører vi, at Pierce havde »assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary« (9), og den indledende, endnu forholdsvis begrænsede paranoia hjælper ganske enkelt Oedipa i det vanskelige sorteringsarbejde; den skærper hendes fortolkningssans og hendes evne til at håndtere store mængder information, og den sætter hende i stand til at indlæse en mening i det syndige rod, hun har fået ansvaret for. Da hun som et direkte resultat af sin forøgede omverdensbevidsthed efterfølgende kommer på sporet af Tristero-organisationen, er hendes nyvundne talent for at se forbindelser en uvurderlig støtte i hendes detektivarbejde. De indledende hændelser, der udløser Oedipas paranoia, fungerer således som nødvendige forudsætninger for hendes efterfølgende fortolkningsarbejde, der på sin side er selve plottets drivkraft. Om Oedipas afgørende møde med Pierces samling af frimærker, hedder det:

[I]f she hadn't been set up or sensitized, first by her peculiar seduction, then by the other, almost offhand things, what after all could the mute stamps have told her, remaining then as they would've been only ex-rivals, cheated as she by death, about to be broken up into lots, on route to any number of new masters?⁵⁶⁹ (45)

Det er tydeligvis Peter Knights positive version af paranoiaen, vi møder i denne indledende del af romanen; paranoiaen som en naturlig epistemologisk strategi i postmodernitetens informationsmættede terræn og som selvbevidst attitude, man kan påtage sig eller lægge fra sig efter behov. Da

⁵⁶⁹ Læg igen mærke til, hvordan Pynchon i en tilfældig passage i romanen slår flere af de overordnede temaer an: Frimærkerne beskrives som »mute«, hvilket både knytter an til Tristeros »muted horn« og til Oedipas metaforisk signifikante møde med en flok »deaf-mutes« (131), og samtidig får vi at vide, at de skal opdeles i »lots«: en drillende foregribelse af betydningen bag romanens gådefulde titel.

Oedipa efter samtalen med Driblette i sin notesbog skriver: »*Shall I project a world?*« (82), spørger hun i realiteten sig selv, om hun skal fremprojicere en paranoid konstellation af data, en forklaringsmodel, der kan systematisere det usystematiske morads af spor, hun er ved at fare vild i. På dette tidspunkt i plottet er der stadig tale om en reel valgfrihed for Oedipa, men efterhånden som sporene begynder at proliferere i et omfang, der overstiger selv den sensitiverede Oedipas evne til at integrere dem i et overskueligt system, undslipper paranoiaen gradvist hendes kontrol og transformerer sig fra en nyttig fortolkningsstrategi til en særdeles potent manifestation af den »agency panic«, Melley beskriver i sin bog. Oedipa bliver slet og ret bange: bange for, at hendes dybest set selvvalgte paranoide sindelag har ledt hende på sporet af en *virkelig* sammensværgelse, snarere end blot et selvprojiceret system, som Oedipa har fremmanet som en slags skjold mod det omgivende kaos.

Da indikationerne på Tristeros eksistens ubønhørligt hober sig op, begynder Oedipa paradoksalt nok at ønske sig, at hun virkelig *er* paranoid. I takt med at systemet vokser hinsides hendes kontrol, håber hun pludselig, at hendes paranoia er andet og mere end den selvbevidste, mønsterdannende attitude, som hun – i lighed med mange af sine skeptiske medborgere – bevidst har valgt at anlægge på tilværelsen, og at hun i stedet er blevet klinisk paranoid. Alternativet – at der gennem adskillige århundreder har eksisteret en enorm, hemmelig organisation som på ofte blodig vis har bekæmpet diverse regerings postmonopoler, og at denne organisation lever i bedste velgående *midt iblandt os* – er simpelt hen for skræmmende. Tristero-systemet ophører på dette punkt i fortællingen med at være en revitalisering af Oedipa: Det holder op med at være et nyttigt system, som kan hjælpe hende til at se en række forbindelser mellem hidtil uforbundne fænomener, og det bliver i stedet til et fuldstændigt overvældende System, der i sin almagt truer med at paralisere den hidtil entusiastiske gralssøger Oedipa.

4.2.14. Rejse til nattens ende

Selv om Oedipa på dette tidspunkt i plottet begynder at blive rigtig bange, udviser hun dog stadig en klar bevidsthed om den situation, hun befinder sig i, og ikke mindst om de alternativer, den synes at pege på. En særlig desperat aften i San Francisco reflekterer hun over disse alternativer og når frem til en mulig løsning på sin situation:

Either Trystero did exist, in its own right, or it was being presumed, perhaps fantasized by Oedipa, so hung up on and interpenetrated with the dead man's estate. Here in San Francisco, away from all tangible assets of that estate, there might still be a chance of getting the whole thing to go away and disintegrate quietly. She had only to drift tonight, at random, and watch nothing happen, to be convinced it was purely nervous, a little something for her shrink to fix. (109)

I en pendant til sandsynlighedsteoriens begreb *random walk*,⁵⁷⁰ beslutter Oedipa Maas sig for at drive rundt på må og få i byens natteliv, med det eksplicitte formål *ikke* at opleve noget næneværdigt, *ikke* at se spor og forbindelser. En begivenhedsløs nat i San Francisco fremstår for Oedipa som det remedium, der kan få hendes paranoide gøglebilleder til at gå op i røg, og som dermed kan forklare Tristero-organisationen som en midlertidig projektion fra Oedipas side – »a little something for her shrink to fix« – snarere end en reel tilstedeværelse i sprækkerne af det amerikanske samfund.

Det vil ikke være nogen overdrivelse at hævde, at Oedipas håbefulde plan falder ynkeligt på halen: »it took her no more than an hour to catch sight of a muted post horn« (110), konstaterer fortælleren, og på de efterfølgende tyve sider af romanen skildres det, hvorledes Oedipa trods sine intentioner om det modsatte tilbringer »the rest of the night finding the image of the Tristero post horn« (117). Disse vigtige sider af romanen (110-32) rummer et udførligt katalog over de mange posthorn, W.A.S.T.E.-symboler og andre uundgåelige referencer til Tristero-organisationen, den desillusionerede Oedipa møder på sin ensomme færd gennem natten.

Oedipas nattevandring udgør en form for moralsk tyngdepunkt i Pynchons fortælling, og i denne funktion såvel som i det faktiske hændelsesforløb minder denne sekvens af *The Crying of Lot 49* en hel del om det vigtige kapitel 39 i Joseph Hellers *Catch-22*, kapitlet »The Eternal City«. I dette kapitel af Hellers roman er hovedpersonen Yossarian på orlov i Rom, og i et forsøg på at lokalisere »Nately's whore's kid sister«⁵⁷¹ (*Catch-22*, 507) begiver han sig ud i den romerske nat. Her mødes han af en ren lavine af afmagt og elendighed; en vagtparade af sørgelige eksistenser, frysende børn, fulde kvinder og en gennemgribende, kuldslået og tankeløs brutalitet og foragt:

On the other side of the intersection, a man was beating a dog with a stick like the man who was beating the horse with a whip in Raskolnikov's dream. Yossarian strained helplessly not to see or hear. The dog whimpered and squealed in brute, dumbfounded hysteria at the end of an old Manila rope and groveled and crawled on its belly without resisting, but the man beat it and beat it anyway with his heavy, flat stick. A small crowd watched. [...] Yossarian quickened his pace to get away, almost ran. The night was filled with horrors, and he thought he knew how Christ must have felt as he walked through the world, like a psychiatrist through a ward full of nuts, like a victim through a prison full of thieves. What a welcome sight a leper must have been! At the next corner a man was beating a small boy brutally in the midst of an immobile crowd of adult spectators who made no effort to intervene. [...] Yossarian crossed quickly to the other side of the immense avenue to escape the nauseating sight and found himself walking on human teeth lying on the drenched, glistening

⁵⁷⁰ I *Passage* 20/21 applikerer David F. Bell *random walk*-begrebet på en læsning af Poes »The Mystery of Marie Rogêt«, og her definerer han klart og ikke-teknisk begrebet som »det mest simple eksempel på en stokastisk proces« (Bell 1995, 126). Begrebet optræder desuden på side 101 i *Gravity's Rainbow*.

⁵⁷¹ Yossarians fulde motiver hertil er lidt for indviklede til at gøre fyldestgørende rede for her, men han ønsker kort sagt at frelse den 12-årige pige fra et liv i prostitution.

pavement near splotches of blood kept sticky by the pelting raindrops poking each other like sharp fingernails. (514-15)

...og så videre... Tendensen er vist klar, og jeg skal forskåne læseren for flere af Yossarians gruopvækkende møder i den sorte nat. Mange kritikere har – med en vis ret – beskyldt Hellers rædselskabinet i dette kapitel for at være *over the top* i sin urealistiske ophobning af dystre tableauer,⁵⁷² men ingen har sat spørgsmålstegn ved hans reelle intentioner med kapitlet, og der kan da heller ikke herske den store tvivl om, at han med Yossarians nattevandring forsøger at give et fortættet billede af verdens lidelser. »What a lousy earth!« tænker en oprørt Yossarian, da han konfronteres med en af de mange sørgelige skikkelser, og i den efterfølgende passage zoomer han (og Heller) ud i et panoramisk vue over verdens samlede elendighed: »He wondered how many people were destitute that same night [...], how many homes were shanties, how many husbands were drunk and wives socked, and how many children were bullied, abused or abandoned« (511) – osv. osv., over en halv side, der endnu en gang er lidt for meget af det gode, men som samtidig på redundant vis understreger den bemærkelsesværdige patos, der pludselig dukker op til overfladen i denne sorthumoristiske roman. Dette momentane og monumentale frembrud af patos i Hellers løsslupne satire har ledt mange kritikere til at betragte kapitlet som ironisk, men jeg vil hævde, at der inden for romanens egne rammer ikke er belæg for at identificere en udsigelsesposition, der på ironisk vis skulle punktere patosen i dette kapitel. Den eneste ironi i kapitel 39 findes i dets titel, »Eternal City«, der i lyset af de efterfølgende grusomheder antager anderledes dystre konnotationer, og forsøg på at postulere en yderligere ironi i skildringen af Yossarians rejse til nattens ende bunder mere i sofistikerede litteraturkritikers blaserthed end i en loyal analyse af romanen. Selv om ophobningen af rædsler i »Eternal City« er lidt for meget af det gode, så repræsenterer den et moralsk knudepunkt i Hellers roman og kan bedst anskues som et lidt klodset forvarsel om den mere økonomisk doserede – og derfor meget mere effektive – patos, der styrer romanens afsluttende skildring af Snowdens død.⁵⁷³

I det hele taget er den angiveligt legesyge og selvrefleksive postmodernisme rig på sådanne knudepunkter af patos – små øjeblikke i teksternes rum, der ikke lader sig undergrave af den me-

⁵⁷² Og man kan samtidig undre sig over, at den store og stærke officer Yossarian har travlt med at lægge mærke til, at ingen griber ind i f.eks. gennempryglingen af den lille dreng, hvorpå han haster videre til næste tableau – uden at have grebet ind. Hvor undladelsessynder spiller en stor rolle i Pynchons forfatterskab som en moralsk set særdeles forkastelig foreteelse (eller rettere: ikke-foreteelse), så reflekteres Yossarians manglende indgriben ikke på tilsvarende vis i dette kapitel af romanen: den er snarere en forudsætning for, at han kan bevæge sig videre til det næste tableau, og det næste igen; den er forudsætningen for, at Yossarian kan fungere som et øjenvidne til et bredt spektrum af grusomheder, så Heller gennem hans registrerende øjne kan sætte en tyk streg under lidelsernes omfang.

⁵⁷³ I kapitel 41, »Snowden«. Hvor kritikerne har svært ved at blive enige om kapitel 39 af romanen, er der ikke så meget slinger i valsen med hensyn til den kuldslæde skildring af Snowdens død: Her har Heller i højere grad styr på sine retoriske virkemidler og med sit isnende omkvæd »I'm cold« (fremhvisket af den døende Snowden, mens Yossarian desperat har travlt med at yde førstehjælp på det forkerte sår) udgør kapitlet en knugende kulmination på Hellers sorte satire.

gen ironi og de mange skrifttematiske refleksioner, de er indlejrede i. I Paul Austers *City of Glass* (1985) – der på både godt og ondt er indbegrebet af et postmodernistisk spejlkabinet – afbrydes den metafiktive detektivhistorie pludselig med et uddrag fra hovedpersonen Quinns dagbog. Under sin hyperlitterære detektiviske færd gennem New York⁵⁷⁴ afbryder Quinn pludselig den leksikalske nattevandring for at nedskrive nogle løse observationer af byens hjemløse befolkning. Beskrivelsen strækker sig over fire sider af den korte roman og rummer betragtninger som disse:

[B]eggars and performers make up only a small part of the vagabond population. They are the aristocracy, the elite of the fallen. Far more numerous are those with nothing to do, with nowhere to go. Many are drunks – but that term does no justice to the devastation they embody. Hulks of despair, clothed in rags, their faces bruised and bleeding, they shuffle through the streets as though in chains. Asleep in doorways, staggering insanely through traffic, collapsing on sidewalks – they seem to be everywhere the moment you look for them. Some will starve to death, others will die of exposure, still others will be beaten or burned or tortured. (*City of Glass*, 130)

I en fortælling, der størstedelen af tiden har travlt med at pege på sig selv, og som i det hele taget synes at bekræfte mange af fordommene om postmodernismen, forekommer dette abrupte indbrud af virkeligheden underligt umotiveret, og beskrivelsen af de hjemløse bidrager da heller ikke på nogen måde til at føre det metafiktive detektivplot videre. Denne prunkløse registrering af storbyens menneskelige affald fungerer snarere som en slags forhindring for fortællingens teleologiske bevægelse; som en sten i skoen, der for en stund får plottet – og dermed læseren – til at bremse op i sin hastige march frem mod slutningen. Uddraget fra Quinns dagbog lader sig dårligt indplacere i det tekstuelle spejlkabinet, som resten af romanen udgør, og det lader sig bedst begribe som en momentan og ureducerbar eruption af den trøstesløse sociale virkelighed ind i romanens primært selvrefleksive rum; som en lille sort kerne af patos i et ironisk væv af metafiktive spilfægterier. I de mange sofistikerede læsninger af Paul Austers antidetektivfortælling skorter det i bemærkelsesværdig grad på udfoldede refleksioner over denne overraskende manifestation af patos, men måske kan man i virkeligheden ikke sige så meget fornuftigt (og da slet ikke noget sofistikeret) om den: Som David Foster Wallaces ubærlige skildring af et skoldet barn i »Incarnations of Burned Children« og som Joseph Hellers ophobning af lidelser i den romerske nat *er* den bare; den fremmaner en knugende og uafviselig realitet, og det er så det. Det bemærkelsesværdige ved Austers beskrivelse er ikke så meget det specifikke indhold, der i og for sig er ganske banalt, som

⁵⁷⁴ Daniel Quinn (der tilfældigvis har de samme initialer som Don Quixote, hvilket den hjælpsomme fortæller ikke undlader at påpege) skygger f.eks. en mand med det metaforiske navn Stillman gennem byen, og han opdager, at Stillmans færd tegner et mønster, eller rettere: skriver en besked på byens vejnet. Beskeden? TOWER OF BABEL! Austers fortælling er indimellem næsten lidt for perfekt i sin postmodernistiske leg med skriften og sproget. *City of Glass* skal ikke læses, den skal afkodes.

selve eksistensen af denne banale sekvens i fortællingens avancerede konstruktion. Den teoretiske postmodernismekonstruktion har forbløffende lidt at sige om disse banale øjeblikke af patos, selv om de optræder i broderparten af den postmodernistiske kanon, og hvis man kommer ind på dem, affejes de gerne som parodiske eller som for meget af det gode, som en lidt pinlig lapsus⁵⁷⁵ i et ellers gennemført ironisk univers. Postmodernistiske hovedværker som *Pale Fire*, *The Recognitions*, *V.*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*, *The Public Burning*, *White Noise* og *Underworld* rummer alle sådanne øjensynligt henkastede momenter af patos, der blokerer plottets fremdrift og introducerer en uafviselig alvor midt i alle løjerne, men på trods af deres hyppige forekomst i periodens vigtigste værker forbliver de underbelyste af receptionen. Jeg hævder ikke, at patosen bliver totalt ignoreret af de postmoderne teoretikere, men den diskuteres som regel kortvarigt i specifikke læsninger af postmodernistiske romaner og forbliver til gengæld fraværende i de overordnede, generelle diskussioner af, hvad postmodernismen er for en størrelse.

En konsekvens af patosens relative fravær fra den overordnede postmodernismekonstruktion er, at de enkelte postmodernistiske værkers kondenserede manifestationer af patos først og fremmest betragtes som anomalier⁵⁷⁶ (når de altså bemærkes), snarere end som en naturlig del af postmodernismens retoriske værktøjsskabe. Det er i lyset af denne lakune i receptionen, at man skal forstå David Foster Wallaces og de andre postironikeres fordring om at genindføre den banale patos i litteraturen efter postmodernismens ironiske svinkeærinder: Den banale patos findes egentlig allerede i rigt mål i de postmodernistiske romaner, men på trods af glimrende diskussioner af den i de enkelte værkanalyser og forfatterskabsstudier, forbliver den fraværende fra den generelle diskussion af perioden i en sådan grad, at den efterfølgende forfattergeneration kan opfatte den som en mangel, som de efterfølgende sætter sig for at udbedre.

Læst på en mere fordomsfri måde end postironikerne øjensynlig er i stand til, kan postmodernisterne selv imidlertid også anskues som en slags postironikere. Det skorter i hvert fald ikke på kritik af letkøbt ironi fra postmodernismens egen rækker, og postironikerne behøver ikke at kigge andre steder hen end på en af deres primære skydeskiver, Thomas Pynchon, for at finde en eksplicit afstandtagen fra den ironi, de skoser ham for at praktisere. I et interview, Pynchon i 1996

⁵⁷⁵ Hellers »Eternal City«-kapitel er ofte blevet betragtet sådan (se f.eks. Dickstein 1977) og det samme er lignende passager i *The Crying of Lot 49* (se f.eks. Poirier 1966).

⁵⁷⁶ I sine læsninger af Nabokovs *Lolita* og *Pale Fire* griber Richard Rorty således overbevisende fat i de små øjeblikke af patos, Nabokov har indlejret i sine komplicerede narrative strukturer, og han beskriver dem derpå som noget særligt Nabokoviansk. Christopher Knight identificerer i sin *Hints and Guesses: William Gaddis' Fiction of Longing* (1997) en særlig Gaddisk patos, der går på tværs af den postmoderne ironi, og i essayet »The New Jeremiad: *Gravity's Rainbow*« opsporer Marcus Smith og Khachig Tölölyan en særegen Pynchonsk patos. Endelig kan man også i f.eks. Mark Osteens *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue With Culture* og David Cowarts *Don DeLillo: The Physics of Language* forvisse sig om, at DeLillo er en atypisk postmodernist pga. sin udstrakte brug af patos. Det er i det hele taget bemærkelsesværdigt, hvor mange af de postmodernistiske forfattere, der skiller sig ud fra deres kolleger gennem brugen af patos....

foretog med rockgruppen Lotion,⁵⁷⁷ spørger han bandmedlemmerne om, hvordan de forhindrer deres musik i at falde i ironiens fælde: »we can all access such a huge volume now of recordings, films, videos, texts, hypertexts – everybody's seen everything, everybody knows everything. So how do you keep your work from degenerating into sampling for its own sake or just more low-end irony?« (Pynchon 1996, 87). Og to år tidligere, i sine *liner notes* til cd-opsamlingen *Spiked! The Music of Spike Jones*, udtrykker Pynchon en nærmest enslydende pointe: »Nowadays, when everybody knows everything and nobody takes any text seriously, it's hard to remember how it once felt to share a public world not as contaminated by the terminology of wisened-up irony that has come to pervade our own lives« (Pynchon, 1994, ingen sidetal).

Disse to betragtninger er som taget ud af postironikernes programerklæring, og de indikerer, at postironikernes opgør med postmodernismens ironi i udgangspunktet hviler på gyngende grund. Postironikerne vil måske indvende, at Pynchons eksplicitte afstandtagen fra ironien i ovenstående citater stammer fra hhv. 1994 og 1996, altså *efter* David Foster Wallaces banebrydende essay fra 1993, og at Wallace derfor må have åbnet Pynchons øjne for denne selvindlysende sandhed, men jeg vil hævde, at citaterne lægger sig i naturlig forlængelse af de overvejelser, Pynchon gør sig i forordet til *Slow Learner* fra 1984, og at de ydermere kan betragtes som en eksplicitering af den forkærlighed for patos, der allerede ligger indlejret i Pynchons 60'er- og 70'er-romaner, samt i postmodernismen som sådan. Pynchons kritiske kommentarer om ironi fra midten af 90'erne repræsenterer ikke en ny retning for Pynchon: De er blot de næste skridt langs den sti, han hele tiden har befundet sig på.

I *The Crying of Lot 49* finder man således også patos i rigt mål, især under Oedipas desperate nattevandring i San Francisco, der som anført ovenfor udgør en oplagt parallel til Yossarians og Daniel Quinns nattevandringer. Selv om Oedipa ikke er vidne til helt så mange rædsler som Yossarian, og selv om hendes observationer ikke forekommer helt så umotiverede som Daniel Quinns, så er lighederne mellem Hellers, Pynchons og Austers metaforisk ladede rejser gennem natten alligevel bemærkelsesværdige.

Oedipas forsøg på *ikke* at se Tristeros symboler slår som nævnt godt og grundigt fejl. De dæmpede posthorn befinder sig overalt i den amerikanske nat, men især i de nedslidte dele af byen; i de fattige kvarterer, hvor samfundets forhutlede randeksistenser med det yderste af neglene prøver at klynge sig fast til de sidste sørgelige rester af den amerikanske drøm, alt imens dagens og ikke mindst nattens barske realiteter gør deres bedste for at overbevise dem om, at det netop kun er en drøm, de klynger sig til – virkeligheden er meget mere trøstesløs end som så. I disse un-

⁵⁷⁷ Hvorfor i alverden lavede Pynchon et interview med et rockband?? Jo, Pynchons bankdame var mor til et af bandmedlemmerne, og så lå det jo lige for at skrive en lille introduktion til bandets debut-cd, *Nobody's Cool* (1995), samt at lave et interview med gruppen til *Esquire*....

derbelyste sider af den amerikanske virkelighed er spillereglerne anderledes end på den velfungerende overflade. Hvor Oedipa i det meste af romanen navigerer rundt i det californiske landskab i sin trofaste bil, forlader hun i denne sekvens bilens isolerende puppe og begiver sig så at sige nogen ud i natten: til fods, eller med de busser, der transporterer udmattede udskud, sorte og mexicanere, fra deres faldefærdige hjem til deres underbetalte natarbejde, fra nederlag til nederlag:

Riding among an exhausted busful of Negroes going on to graveyard shifts all over the city, she saw scratched on the back of her seat, shining for her in the brilliant smoky interior, the post horn with the legend DEATH. [...]

In the buses all night she listened to transistor radios playing songs in the lower stretches of the Top 200, that would never become popular, whose melodies and lyrics would perish as if they had never been sung. A Mexican girl, trying to hear one of these through snarling static from the bus's motor, hummed along as if she would remember it always, tracing post horns and hearts with a fingernail, in the haze of her breath on the window. [...]

So it went. Oedipa played the voyeur and listener. Among her other encounters were a facially-deformed welder, who cherished his ugliness; a child roaming the night who missed the death before birth as certain outcasts do the dear lulling blankness of the community; a Negro woman with an intricately-marbled scar along the baby-fat of one cheek who kept going through rituals of miscarriage each for a different reason, deliberately as others might the ritual of birth, dedicated not to continuity but to some kind of interregnum; an aging night-watchman, nibbling at a bar of Ivory Soap, who had trained his virtuoso stomach to accept also lotions, air-fresheners, fabrics, tobaccoes and waxes in a hopeless attempt to assimilate it all, all the promise, productivity, betrayal, ulcers, before it was too late; and even another voyeur, who hung outside one of the city's still-lighted windows, searching for who knew what specific image. Decorating each alienation, each species of withdrawal, as cufflink, decal, aimless doodling, there was somehow always the post horn. (121-23)

Tendensen i den citerede passage, der blot er et repræsentativt udsnit af en meget længere passage, synes klar, og fortælleren er da heller ikke sen til at fremhæve den: Natten rummer posthorn overalt, og fælles for de mange manifestationer af Tristero-symbolet er, at de på en eller anden måde knytter sig til samfundets udstødte eksistenser, dets menneskelige affald. Oedipas ærinde i natten er imidlertid ikke at være opmærksom på dette signifikante fællestræk ved posthornets gentagelser. Hun er først og fremmest ude på at afklare sit eget forhold til sammensværgelsen – er den projiceret eller reel? – og hun har således mere blik for symbolerne end de mennesker, de dekorerer. Da hun kort efter den ovenstående passage gør en foreløbig status over sin nattevandring, er det da også hende selv og hendes detektivarbejde, der står i centrum for overvejelserne, snarere end de ensomme stakler, hun har mødt under sin færd:

She busrode and walked on into the lightening morning, giving herself up to a fatalism rare for her. Where was the Oedipa who'd driven so bravely up here from San Narciso? That optimistic baby had come on so like the private eye in any long-ago radio drama, believing all you needed was grit, resourcefulness, exemption from hidebound cops' rules, to solve any great mystery.

But the private eye sooner or later has to get beat up on. This night's profusion of post horns, this malignant, deliberate replication, was their way of beating up. They knew her pressure points, and the ganglia of her optimism, and one by one, pinch by precision pinch, they were immobilizing her. (124)

Det er tydeligt, at Oedipas opmærksomhed stadig er rettet mod posthornene og det er vel i grunden heller ikke så mærkeligt: Det var trods alt posthornene (eller en forhåbning om fraværet af samme) der ledte hende ud i storbyens nat, og hendes fortsatte fokus på Tristero og dens symboler er derfor forståelig nok. Oedipa får imidlertid én chance mere for at lægge mærke til, hvad det egentlig er, hun møder på sin færd gennem byen. Da solen står op, går en udmattet Oedipa forbi en døråbning, hvor der sidder »an old man huddled, shaking with grief she couldn't hear« (125). På bagsiden af den ene hånd har han en falmet tatovering af posthornet, og vor mønstergenkende detektiv stopper naturligvis op i håbet om et afgørende spor i sagen. Hun spørger den gamle sømand, om hun kan hjælpe ham, og han rækker hende derpå et mørnet gammelt brev, som han beder hende sende til sin kone i Fresno, via den lokale W.A.S.T.E.-postkasse. »But I'm new in town«, svarer Oedipa, »I don't know where it is« (125). Manden svarer hende, og derpå følger et af romanens stærkeste øjeblikke af ren og uforfalsket patos:

»Under the freeway.« He waved her on in the direction she'd been going. »Always one. You'll see it.« The eyes closed. Cammed each night out of that safe furrow the bulk of this city's waking each sunrise again set virtuously to plowing, what rich soils had he turned, what concentric planets uncovered? What voices overheard, flinders of luminescent gods glimpsed among the wallpaper's stained foliage, candlestubs lit to rotate in the air over him, prefiguring the cigarette he or a friend must fall asleep someday smoking, thus to end among the flaming secret salts held all those years by the insatiable stuffing of a mattress that could keep vestiges of every nightmare sweat, helpless overflowing bladder, viciously, tearfully consummated wet dream, like the memory bank to a computer of the lost? She was overcome all at once by a need to touch him, as if she could not believe in him, or would not remember him, without it. Exhausted, hardly knowing what she was doing, she came the last three steps and sat, took the man in her arms, actually held him, gazing out of her smudged eyes down the stairs, back into the morning. She felt wetness against her breast and saw that he was crying again. He hardly breathed but tears came as if being pumped. »I can't help,« she whispered, rocking him, »I can't help.« It was already too many miles to Fresno. (125-26)

Det er er ladet passage, der sætter mange temaer i spil: Først og fremmest peger placeringen af postkassen endnu en gang på, at Tristero og dens amerikanske udløber W.A.S.T.E. befinder sig i sprækkerne af det etablerede System, i dette tilfælde neden under motorvejen, hinsides det officielle og hypereffektive vejnet, der transporterer de gode borgere frem og tilbage mellem hjemmet, arbejdspladsen og supermarkedet. Denne udstødte placering hinsides de officielt definerede rammer understreges i beskrivelsen af, hvordan den hulkende sømand hver nat forlader byens plovfur og slynges ud i det uvisse.⁵⁷⁸ Stillet over for mandens håbløse situation overvældes Oedipa af et behov for at røre ved ham,⁵⁷⁹ at holde om ham, og den isolation, der i romanens indledende kapitler forhindrer hende i en reel kontakt med virkeligheden, bliver i denne gestus for alvor lagt på hylden, i en sådan grad at Oedipa kan føle mandens tårer på sin hud.⁵⁸⁰ Det er til gengæld ikke helt klart, om Oedipas omfavelse skal trøste sømanden eller hende selv, men det er heller ikke afgørende: Det er afgørende er, at Oedipa i denne kulmination på nattens oplevelser glimtvis synes at tage lidelsen på sig, hvad enten lidelsen er hendes eller sømandens. Hun gør ophold i natten (der i mellemtiden er blevet til morgen) og stirrer et af byens mange menneskelige vrage lige ind i øjnene, og denne konfrontation med elendigheden og ensomheden på undersiden af det amerikanske samfund giver den sentimentalt indstillede og socialt bevidste læser forhåbninger om, at Oedipa nu vil lade sit abstrakte og i forvejen temmelig mislykkede detektivarbejde bag sig og for alvor engagere sig i virkeligheden. Oedipas ord til sømanden i slutningen af citatet – »I can't help« – peger imidlertid på, at hendes ophold i natten kun er et midlertidigt afbræk i hendes quest. Hun *kunne* selvfølgelig sagtens hjælpe sømanden, hvis hun ændrede lidt i sine prioriteter og valgte at tage et ansvar på sig, men i stedet for at vælge denne ubekvemme løsning og blive ved sømanden, tager hun imod den nemme udvej, han tilbyder hende: at droppe det fedtede brev til konen i Fresno i postkassen under motorvejsbroen:

She gave him goodbye, walked downstairs and then on, in the direction he'd told her. For an hour she prowled among the sunless, concrete underpinnings of the freeway, finding drunks, bums, pedestrians, pederasts, hookers, walking psychotic, no secret mailbox. But at

⁵⁷⁸ Denne metafor føres på sofistikeret etymologisk vis videre senere i kapitlet, hvor Oedipa tænker på sømandens delirium tremens: »She knew, because she had held him, that he suffered DT's. Behind the initials was a metaphor, a delirium tremens, a trembling unfurrowing of the mind's plowshare« (128). Ordet delirium kommer netop af det latinske *de lira*, bort fra furen, og sømandens delirium er således på flere niveauer ensbetydende med, at han befinder sig hinsides samfundets klart definerede plovfure.

⁵⁷⁹ »Touch« er et ladet ord i Pynchons romaner, og værdien af den menneskelige interaktion, som berøringer udgør, spiller en endnu større rolle i *Gravity's Rainbow*. I denne romans afsluttende scene, hvor læseren indplaceres i en mørk biograf med et interkontinentalt ballistisk missil få millimeter fra sit nedslag, tilbyder fortælleren følgende komfort: »There is time, if you need the comfort, to touch the person next to you« (GR, 760) – måske en sølle trøst en brøkdel af et sekund fra den sikre udslettelse, men ikke desto mindre en slags trøst.

⁵⁸⁰ Mandens gråd er selvfølgelig endnu en af romanens mange manifestationer af »crying«, der sammen med de lige så hyppige »lots« sætter spekulationerne i gang hos førstegangslæseren om titlens egentlige betydning.

last in the shadows she did come on a can with a swinging trapezoidal top, the kind you throw trash in: old and green, nearly four feet high. On the swinging part were hand-painted the initials W.A.S.T.E. She had to look closely to see the periods between the letters. (129-30)

Postkassens lighed med en skraldespand understreger kun alt for tydeligt den status, de marginaliserede skikkelser (»drunks, bums, pedestrians, pederasts, hookers« etc.) har i det amerikanske samfund: De er affald, menneskeligt affald, som den velsmurte kapitalistiske maskine ikke har brug for, og som uelsket og ikke mindst ubemærket får lov til at henslæbe en tilværelse hinsides den renskurede forstadsoverflade. Denne forbindelse mere end antydes selvfølgelig allerede gennem W.A.S.T.E.-organisationens navn, men W.A.S.T.E. og WASTE er ikke det samme, hvilket Oedipa allerede tidligere i romanen belæres om:

4.2.15. Postmodernismens *Waste Land*

Under et besøg på den enorme Yoyodyne-fabrik farer Oedipa som tidligere beskrevet vild og støder på ingeniøren Stanley Koteks. Hun griber Koteks i distræt at sidde og tegne Tristero-posthorn, og som en god detektiv prøver hun med kvindelig list at lokke lidt flere informationer ud af ingeniøren. Ikke upåvirket af Oedipas indladende charme lader den nørdede ingeniør munden løbe, og han fortæller hende hurtigt om Nefastis' outrerede modifikation af Maxwells Dæmon. Da Oedipa nysgerrigt spørger efter Nefastis' adresse, svarer Koteks først beredvilligt:

»Box 573,« said Koteks.

»In Berkeley.«

»No,« his voice gone funny, so that she looked up, too sharply, by which time, carried by a certain momentum of thought, he'd also said, »In San Francisco; there's none-« and by then knew he'd made a mistake. »He's living somewhere along Telegraph,« he muttered. »I gave you the wrong address.«

She took a chance: »Then the WASTE address isn't good any more.« But she'd pronounced it like a word, waste. His face congealed, a mask of distrust. »It's W.A.S.T.E., lady,« he told her, »an acronym, not 'waste,' and we had best not go into it any further.«

»I saw it in a ladies' john,« she confessed. But Stanley Koteks was no longer about to be sweet-talked. (87-88)

Det er forståeligt, at Koteks klapper i som en østers, da Oedipa begår sin fejltagelse. Ikke alene afslører hendes udtale af ordet, at hun ikke er blandt de indviede; den rummer også en implicit nedvurdering af organisationen, der i hendes version henregnes til kategorien »affald«.

Affald – waste – er i det hele taget et genkommende tema i postmodernismen. Allerede i modernismen dukkede affaldstemaet op i flere centrale værker – i Eliots *The Waste Land*, f.eks., eller i Fitzgeralds fantastiske skildring af den tilsvinede »Valley of Ashes« i *The Great Gatsby* – men

i postmodernismen spiller temaet om muligt en endnu større rolle, ikke mindst hos de to centrale postmoderne forfattere, Thomas Pynchon og Don DeLillo. I *White Noise* (1985) vandrer hovedpersonen Jack Gladney på et tidspunkt formålsløst⁵⁸¹ rundt i køkkenet, da en pludselig indskydelse leder ham til at gå på jagt i familiens skraldespand:

I walked across the kitchen, opened the compactor drawer and looked inside the trash bag. An oozing cube of semi-mangled cans, clothes hangers, animal bones and other refuse. The bottles were broken, the cartons flat. Product colors were undiminished in brightness and intensity. Fats, juices and heavy sludges seeped through layers of pressed vegetable matter. I felt like an archaeologist about to sift through a finding of tool fragments and assorted cave trash. [...]

I unfolded the bag cuffs, released the latch and lifted out the bag. The full stench hit me with shocking force. Was this ours? Did it belong to us? Had we created it? I took the bag out to the garage and emptied it. The compressed bulk sat there like an ironic modern sculpture, massive, squat, mocking. [...] I picked through it item by item, mass by shapeless mass, wondering why I felt guilty, a violator of privacy, uncovering intimate and perhaps shameful secrets. [...] But why did I feel like a household spy? Is garbage so private? Does it glow at the core with personal heat, with signs of one's deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations? What solitary acts, behavioral ruts? I found crayon drawings of a figure with full breasts and male genitals. [...] I found a banana skin with a tampon inside. Was this the dark underside of consumer consciousness? I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food. (WN, 258-59)

Igennem dette uhumske katalog tegner Don DeLillo et overordentlig taktilt portræt af konsumkulturens fortrængte underbevidsthed. Det er ikke just et flatterende portræt, men i sin inklusive detaljerighed er det et meget insisterende portræt, der stædigt holder vores opmærksomhed fast på de biprodukter af vores forbrug, som vi normalt tankeløst henviser til skraldespanden. Når først vi har smidt vores affald i skraldespanden, så er det ude af verden, tænker vi, men DeLillo insisterer med ovenstående passage på, at det stadig i høj grad er en del af vores verden.

Dette tema vender DeLillo stærkt tilbage til i sin store roman *Underworld*, der på mange måder opsummerer og udbygger forfatterskabets mangfoldige interesser. Hovedpersonen Nick Shay arbejder netop med »waste management«, og det giver anledning til mange og lange overvejelser i *Underworld* om affaldets oversete rolle i postmoderniteten. Som i passagen fra *White Noise* antydes det, at vores bortkastede affald i virkeligheden rummer megen værdifuld information om vores historiske situation, og i *Underworld* beskrives affaldet i en naturlig forlængelse af denne interesse

⁵⁸¹ *Bevidst* formålsløst, jf. hans tidligere citerede ambition om at føre en mål-løs tilværelse for at holde endestationen – Døden – på afstand.

som en hemmelig historie: »waste is the secret history, the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures, every sort of bone heap and broken tool, literally from under the ground«⁵⁸² (*Underworld*, 791). Som en anden arkæolog begraver DeLillo i *Underworld* hænderne dybt i kulturens køkkenmødding og fremdrager det ene fortrængte stykke virkelighed efter det andet. Denne konfrontation med konsumkulturens i høj grad materielle underbevidsthed tager konsekvensen af, at vi ikke kunne slippe af med den hemmelige historie, selv om vi gerne ville. I en materiel pendant til psykoanalysens begreb om det fortrængtes tilbagekomst hævdes det, at »[w]hat we excrete comes back to consume us« (791), og *Underworld* repræsenterer et ambitiøst forsøg på at kortlægge denne fortrængte hemmelige historie, som vi alligevel ikke kan undslippe.

Affaldstemaet fylder faktisk så meget i DeLillos vældige roman, at der i løbet af de 826 sider sniger sig en vis signalforvirring ind i hans diskussion. I sit essay om romanen kaldte Tony Tanner *Underworlds* behandling af temaet for »rather labored and repetitious« (Tanner 2000, 215), og med sylespids ironi og et par velvalgte citater blotlægger han nogle markante selvmodsigelser i DeLillos litterære affaldshåndtering:⁵⁸³

An unattributed, oracular voice (DeLillo's?) announces at one point: »All waste defers to shit. All waste aspires to the condition of shit.« [302] Nick's final appearance in the novel is – of course – at a »waste facility«, where he and his granddaughter have brought »the unsorted slop, the gut squalor of our lives« [810] for recycling. The light streaming into the shed gives the machines »a numinous glow«, and the moment prompts a final meditation. »Maybe we feel a reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard. Look how they come back to us, alight with a kind of brave aging.« [809] Clearly there is waste and waste, since we hardly think of »shit« as coming back to us »with a kind of brave aging«. (Tanner 2000, 215-16)

Tanners modstilling af citater, der optræder med 500 siders mellemrum i romanen, er ikke så lidt ondskabsfuld, men hans læsning udpeger ikke desto mindre en yderst reel ambivalens i romanens (og DeLillos?) forhold til affald. På den ene side skildres affaldet ikke uden en vis væmmelse: denne væmmelse skinner klart gennem linjerne i *White Noises* katalog over særligt frastødende affald (»a horrible clotted mass«, »sterile pads smeared with pus and bacon fat«, etc.) og i *Underworlds* eksplicitte sidestilling af affald med lort, og den skal nok begribes som DeLillos forsøg på at vise den møgbeskidte underside af konsumerismen. På den anden side får affaldet hos DeLillo status

⁵⁸² Og dette citat udpeger selve romanens titel som en manifestation af affaldstemaet: Affaldet er underverdenen.

⁵⁸³ Essayet »Don DeLillo and the American History: *Underworld*« optræder i den posthumt udgivne essaysamling *The American Mystery* (2000). Et fællestræk for alle de gode essays i denne samling er, at de mange citater ikke efterfølges af sidehenvisninger – en lidt mærkelig akademisk praksis, som jeg i citatet fra DeLillo-essayet har rådet bod på ved at indsætte de relevante sidehenvisninger til *Underworld* i firkantede parenteser.

som en slags alternativ historie, der med sin noble patina kan føje værdifulde nuancer til den accepterede historieskrivning og sågar vække religiøse følelser: »Waste is a religious thing« (88).

Disse to aspekter af affald synes i bund og grund uforenelige, og man fristes umiddelbart til at give Tony Tanner ret i kritikken af DeLillos noget tvetydige affaldshåndtering.⁵⁸⁴ Den ellers så nuancerede og loyale tekstlæser Tanner overser dog et væsentligt aspekt af romanens affaldstematik; et aspekt der forklarer, hvordan det ulækre og kun alt for materielle affald kan transformeres til et mere appetitvækkende udsagn om forbrugersamfundets fortrængte historie: *Underworld* er fuld af kunstnere – fiktive figurer såvel som historiske skikkelser – der netop arbejder med affald som deres materiale, og som gennem deres kunst så at sige blotlægger de latente udsagn, der ligger indlejret i dyngerne af affald. Klara Sax skaber i ørkenen en enorm installation ud af snesevis af kasserede B-52 bombefly; Jesse Detwiler arbejder nu i Nick Shays branche, men i 60'erne var han en undergrundsfigur: »a garbage guerilla who stole and analyzed the household trash of a number of famous people. He issued mock-comintern manifestos about the contents, with personal asides, and the underground press was quick to print this stuff« (286); og i tillæg til disse to fiktive skikkelser kommer romanen også ind på den virkelige kunstner Sabato Rodia, en italiensk immigrant der fra 1921 til 1954 udførte de såkaldte Watts Towers i Los Angeles – et enormt kunstværk skabt af det affald, Rodia samlede op i den omkringliggende ghetto.

Postmodernisten DeLillo har altid haft en indædt tro på kunstens forløsende potentiale,⁵⁸⁵ og de mange kunstnerskikkelser i *Underworld*⁵⁸⁶ – og ikke mindst DeLillo selv, der jo er romanens ultimative kunstnerskikkelse – er den afgørende katalysator, der sikrer, at »All the shit is transmuted to gold«, som det hedder i *Gravity's Rainbow* (440). Selve den kunstneriske proces medfører, at det affald, der normalt vækker afsky hos betragteren, løftes ud af dyndet og op på den piedestal, kun-

⁵⁸⁴ For nogle meget mere positive læsninger af *Underworlds* håndtering af affaldstemaet, se bl.a. Mark Osteens *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue With Culture* (2000) og David Cowarts *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002). Disse to monografier er i det hele taget to af de bedste bøger, der er skrevet om DeLillos forfatterskab. Osteens bog er dog præget af en underlig lakune, som ligner et bevidst strategisk træk fra Osteens side: På trods af, at DeLillo selv har fremhævet Pynchon som den væsentligste nulevende forfatter og som en afgørende inspiration for sit forfatterskab (f.eks. i et interview med Robert Harris fra 1982), og på trods af, at *Underworld* med sin fokus på systemer, paranoia, forbindelser og *waste* træder i de fodspor, som Pynchon satte med sine tre første romaner, så lykkes det Osteen at gennemgå DeLillos forfatterskab uden at nævne Pynchons betydning én eneste gang. Når man tænker på, at Pynchons romaner er den væsentligste intertekstuelle tilstedeværelse i *Underworld* (hvilket f.eks. Cowart, Tanner og Duvall har gjort overbevisende rede for i deres læsninger af romanen), så forekommer det besynderligt, at Osteen forbigår dette åbenlyse aspekt af romanen i tavshed. Den eneste motivation for denne lakune må være, at Osteen i sit forsøg på at kanonisere Don DeLillo som en af de væsentligste – hvis ikke *den* væsentligste – nulevende forfatter (Osteen hævder f.eks. at »*Underworld*, most powerfully of all DeLillo's work, provides a model for contemporary artists and critics of all stripes« (Osteen 2000, 7)) finder det formålstjenstligt at ignorere DeLillos største konkurrent til denne hæderspost.

⁵⁸⁵ Og denne indædte tro, der dårligt lader sig indpasse i den accepterede konstruktion af postmodernismen, har som nævnt ledt mange teoretikere til at betegne DeLillo som enten en modernist (kunsten som et refugium i en falden verden) eller romantiker (kunstneren som den geniale frelserskikkelse).

⁵⁸⁶ Den virkelige instruktør Eisensteins fiktive film *Unterwelt* følger sig i DeLillos roman til listen over kunstværker, der transformerer det udstødte og det fortrængte til kunst.

sten ifølge DeLillo stadig udgør, og den sikrer, at »the redemptive qualities of the things we use and discard« (*Underworld*, 809) bringes frem i lyset. Og heri ligger en afgørende forskel mellem DeLillos og Pynchons håndtering af det for postmodernismen så vigtige affaldstema. Hvor kunstneren – den sande helteskikkelse i DeLillos forfatterskab – i en roman som *Underworld* er selve forudsætningen for, at affaldet kan tilskrives værdi og hæve sig over det skidne konglomerat, Jack Gladney finder i skraldespanden i *White Noise*, så er en sådan mellemliggende omfortolkning og værditilskrivning ikke nødvendig i Pynchons romaner. Hvor det ubearbejdede og uforløste affald hos DeLillo skildres i et lidet positivt skær, så er Pynchons mange udførlige kataloger over affald præget af en anderledes ømhed og patos, en tro på affaldets værdi i sig selv – uden den kunstneriske mellemkomst, der er nødvendig hos DeLillo. Man kan selvfølgelig med nogen ret indvende, at Pynchons egen sproglige bearbejdning af affaldet netop udgør en sådan kunstnerisk mellemkomst, men jeg vil alligevel hævde, at DeLillo i sin eksplicitte inddragelse af kunstnerskikkelser og deres transformation af affaldet til kunst adskiller sig fra Pynchons direkte og umiddelbart positive skildring af det affald, vi efterlader i vores kølvand. DeLillo beskriver, *hvordan* forskellige kunstnere kan forvandle ulækkert affald til gyldig kunst – Pynchon *gør* det bare.

I sin monografi om forfatterskabet fra 1982 skriver Tony Tanner udførligt om Pynchons poetiske skildringer af affald,⁵⁸⁷ og i essayet om *Underworld* kontrasterer han DeLillos »labored and repetitious« tematisering af affaldet med Pynchon, som han kalder »the real lyricist of rubbish« (Tanner 2000, 214). Og Pynchons forfatterskab er utvivlsomt også rigt på lyriske evokationer af affald. Især *Gravity's Rainbow* er rig på sådanne bevægende passager, lige fra den indledende skildring af Slothrops rodede skrivebord (18), over en rørende beskrivelse af krigstidens brugte tandpastatuber (130) og til et udførligt og tragisk katalog (549-51) over de ødelagte horder af mennesker, der i månederne efter 2. Verdenskrigs afslutning bevæger sig gennem et krigsarret landskab, på vej mod et hjem, der efter al sandsynlighed er jævnet med jorden, og slæbende på dynger af skrammel, der i bedre tider for længst ville være kastet bort, men som efter 6 års ødelæggende krig er deres eneste tiloversblevne forbindelse til mere uskyldige tider: »so the populations move, across the open meadow, limping, marching, shuffling, carried, hauling along the detritus of an order, a European and bourgeois order they don't yet know is destroyed forever« (551).

The Crying of Lot 49 rummer i sagens natur ikke tilnærmelsesvis så mange affaldskataloger som den næsten 7 gange længere *Gravity's Rainbow*, men de passager, der er i romanen, gløder med samme intensitet som i hovedværket. Den gamle sømands svedgennemtrukne og pisbefængte madras (126) er et oplagt emblem for *The Crying of Lot 49s* affaldstema, men allerede langt tidligere i romanen, i begyndelsen af første kapitel, finder vi en mere udførlig invokation af *waste*. Da

⁵⁸⁷ I sin indledende karakteristik af forfatterskabet gør Tanner f.eks. brug af Michael Thompsons bog *Rubbish Theory* (1979), der som Pynchon interesserer sig for det potentielt værdifulde i de ting, vi smider fra os.

Mucho vender hjem fra arbejde med den demoraliserende konstatering »Today was another defeat« (12), beskylder Oedipa ham som tidligere beskrevet for at være »too sensitive« (12), og beskrivelsen af Muchos (over-)følsomhed udbygges derefter med et tilbageblik til hans tidligere arbejde som brugtvognsforhandler. Dette tidligere job afslørede i endnu højere grad end den nuværende stilling som disk jockey på en radiostation, at Mucho er »thin-skinned« (13), men samtidig troede han mere på bilernes unægtelige realitet end på sit aktuelle arbejde i mediernes uvirkelige verden. Tilbageblikket giver anledning til følgende passage, som jeg citerer ubeskåret for ikke at gøre vold på Pynchons omhyggeligt modulerede syntaks (og jeg minder om, at *Gravity's Rainbow* rummer lignende passager, der er 4-5 gange længere):

Yet at least he had believed in the cars. Maybe to excess: how could he not, seeing people poorer than him come in, Negro, Mexican, cracker, a parade seven days a week, bringing the most godawful of trade-ins: motorized, metal extensions of themselves, of their families and what their whole lives must be like, out there so naked for anybody, a stranger like himself, to look at, frame cockeyed, rusty underneath, fender repainted in a shade just off enough to depress the value, if not Mucho himself, inside smelling hopelessly of children, supermarket booze, two, sometimes three generations of cigarette smokers, or only of dust – and when the cars were swept out you had to look at the actual residue of these lives, and there was no way of telling what things had been truly refused (when so little he supposed came by that out of fear most of it had to be taken and kept) and what had simply (perhaps tragically) been lost: clipped coupons promising savings of 5 or 10¢, trading stamps, pink flyers advertising specials at the markets, butts, tooth-shy combs, help-wanted ads, Yellow Pages torn from the phone book, rags of old underwear or dresses that already were period costumes, for wiping your own breath off the inside of a windshield with so you could see whatever it was, a movie, a woman or car you coveted, a cop who might pull you over just for drill, all the bits and pieces coated uniformly, like a salad of despair, in a grey dressing of ash, condensed exhaust, body wastes – it made him sick to look, but he had to look. If it had been an outright junkyard, probably he could have stuck things out, made a career: the violence that had caused each wreck being infrequent enough, far enough away from him, to be miraculous, as each death, up till the moment of our own, is miraculous. But the endless rituals of trade-in, week after week, never got as far as violence or blood, and so were too plausible for the impressionable Mucho to take for long. Even if enough exposure to the unvarying gray sickness had somehow managed to immunize him, he could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else's life. As if it were the most natural thing. To Mucho it was horrible. Endless, convoluted incest. (13-14)

Man behøver ikke at være så tyndhudet som Mucho for at kunne se patosen i ovenstående passage, og det er sekvenser som disse, der får postironikernes beskyldninger om postmodernismens ironi og overfladiskhed til at klinge mere hult end godt er. Som Hellers skildring af Yossarians

nattevandring, som Austers beskrivelse af storbyens hjemløse og som Oedipas egen vandring gennem natten, konstituerer beskrivelsen af de brugte biler et fortættet knudepunkt af patos,⁵⁸⁸ som ikke undergraves af den omgivende ironi. Mucho (og denne læser) lader sig påvirke af de trøstesløse sandheder, som affaldet i bunden af de brugte bilvrag fortæller om de udgrænsede segmenter af den amerikanske befolkning, og samtidig sætter passagen spørgsmålstejn ved, om det nu også rent faktisk *er* affald, Mucho fejede ud på jorden: Det, vi andre betragter som affald, kan sagtens være en værdsat genstand, som bilens forrige ejere har mistet, og i naturlig forlængelse af denne omvurdering kan det menneskelige affald, som samfundet ikke har brug for, sagtens rumme nogle værdier, som vi ikke har blik for. De menneskelige vrag, Oedipa passerer i løbet af natten, er ikke nødvendigvis affald, selv om de kommunikerer gennem W.A.S.T.E.

W.A.S.T.E. er altså ikke det samme som WASTE, som Stanley Koteks fortørnet gør Oedipa opmærksom på, og da hun senere i romanen møder den tragiske sømand, synes hun i et glimt at være tyndhudet og klarsynet nok til at erkende dette. Det er dog kun i et kort glimt, at Oedipa fornemmer denne afgørende indsigt. Da hun forlader sømanden for at smide hans brev i W.A.S.T.E.-postkassen, begynder Oedipas momentane klarsyn atter at svigte: »On the swinging part were hand-painted the initials W.A.S.T.E. She had to look closely to see the periods between the letters« (130). Oedipa har svært ved at se punktummerne mellem bogstaverne i akronymet. Hun har med andre ord svært ved at se det, der adskiller de marginaliserede samfundsgruppers alternative kommunikationssystem, deres håb om en vej ud af ensomheden, fra det rene og skære affald, men i Oedipas perspektiv er det egentlig lidt ligegyldigt: Hun er på en mission, en detektivopgave, og de skæbner, hun møder på sin færd gennem natten, har ingen relevans for hendes opklaringsarbejde. De er så at sige et biprodukt af hendes quest, de er dens affald, og den gralsøgende Oedipa efterlader dem derfor bag sig i sin målrettede færd frem mod løsningen på mysteriet.

4.2.16. Plot eller paranoia?

I løbet af sin nattevandring bevæger Oedipa sig for en stund hinsides plottet: hendes quest åbner et nyt vindue i hendes tårn og fører hende forbi aspekter af den amerikanske virkelighed, som hun ikke anede eksisterede, men trods et kortvarigt ophold lader Oedipa sig igen opsluge af paranoiaen og detektivarbejdet, tilbage til Tristero-komplottet. Næste dag, »after twelve hours sleep and no dreams to speak of« (132), tjekker Oedipa ud af hotellet i San Francisco og kører tilbage til Kinne-

⁵⁸⁸ Jeg skal endnu en gang understrege, at »kerne« ikke er ensbetydende med »centrum«. Jeg hævder ikke, at beskrivelsen af de brugte biler eller Oedipas nattevandring er centrum i eller fundament for *The Crying of Lot 49*. Knudepunkterne er løseligt distribueret rundt omkring i romanens rum, som en genkommende figur, der ikke lader sig reducere af de omkringliggende sprogsplil, men som heller ikke kan siges at udgøre romanens centrale udsagn.

ret⁵⁸⁹ – ikke for at besøge sin mand, selvfølgelig, men for at besøge sin psykiater, Dr. Hilarius, og fortælle ham alt:

She might well be in the cold and sweatless meathooks of a psychosis. With her own eyes she had verified a WASTE system: seen two WASTE postmen, a WASTE mailbox, WASTE stamps, WASTE cancellations. And the image of the muted post horn all but saturating the Bay Area. Yet she wanted it all to be fantasy – some clear result of her several wounds, needs, dark doubles. She wanted Hilarius to tell her that she was some kind of nut and needed a rest, and that there was no Trystero. She also wanted to know why the chance of its being real should menace her so. (132)

Der er dog ikke den store hjælp at hente for den bekymrede Oedipa hos psykiateren, der selv må siges at befinde sig i »the cold and sweatless meathooks of a psychosis«. Den paranoide Hilarius er overbevist om, at israelerne langt om længe er kommet på sporet af hans fortid som nazi-læge i Buchenwald, og han har derfor belejret sig i sin klinik, hvorfra han lystigt plaffer løs på alt og alle, der nærmer sig. Oedipa hjælper med at overmande den skydeglade psykiater, der efterfølgende føres bort af politiet, og da hun atter bevæger sig uden for klinikken – med uforrettet sag – møder hun ingen andre end sin mand Mucho Maas, som opportunistisk er dukket op med KCUF-sendevoغن i jagten på en god historie. Oedipa spørger ham, hvor politiet fører Hilarius hen:

»Community hospital, I guess,« Mucho said, »for observation. I wonder what they can observe.«

»Israelis,« Oedipa said, »coming in the windows. If there aren't any, he's crazy.« (139)

Oedipas kommentar opsummerer meget godt hendes egen situation, i hvert fald som hun selv ser den. Oedipa ser ikke israelere komme ind af vinduerne, hun ser posthorn overalt, og hvis der ikke er nogen posthorn, er hun skør. I det sidste kapitel af romanen fortsætter hun ufortrødent sit opklaringsarbejde, og sammen med bl.a. historikeren Bortz og filatelisten Genghis Cohen får hun stykket en nogenlunde sammenhængende historisk beretning om Tristero- og W.A.S.T.E.-bevægelserne sammen. De historiske kilder, de forlader sig på, er imidlertid sporadiske og sandsynligvis også upålidelige, og de må ofte ty til farverige gisninger for at udfylde hullerne i beret-

⁵⁸⁹ Og her begår Pynchon en af sine sjældne fejl: Da Oedipa dagen før indleder sin nattevandring, kører hun ind til byen og parkerer bilen ved North Beach, »in a steep side-street among warehouses« (110). Herefter begiver hun sig ud i byen, hvor hun resten af natten bevæger sig rundt til fods eller med bus. Da solen er stået op og Oedipa har afleveret brevet for den gamle sømand, kører hun først med en bus til Oakland og derefter stiger hun på »a Berkeley bus« (130), der fører hende hjem til sit hotel. Næste morgen tjekker Oedipa altså ud af hotellet og kører til Kinneret i en bil, som hun tidligere har efterladt andetsteds!! Plottet i romanen er så indviklet, at det er de færreste læsere, der bider mærke i fejlen (herunder altså heller ikke Pynchons redaktør), men det er ikke desto mindre lidt af en brøler, som måske bidrager til forståelsen af den perfektionistiske Pynchons affejning af *The Crying of Lot 49* som en »potboiler«.

ningen.⁵⁹⁰ Endvidere er der hele tiden en lille lumsk stemme i Oedipas baghoved, der spørger hende, hvorvidt hun nu også kan stole på Bortz og Cohen. De kan begge på en eller anden måde spores tilbage til Pierce Inverarity, og det samme kan den boghandel, hvor hun køber sin udgave af *The Courier's Tragedy*, samt det teater, hvor hun ser stykket, og den historiske konstruktion, hun omhyggeligt har sammenstykket, hviler altså på et særdeles usikkert fundament:

Every access route to the Tristero could be traced also back to the Inverarity estate. Even Emory Bortz, with his copy of Blobb's *Peregrinations* (bought, she had no doubt he'd tell her in the event she asked, also at Zapf's), taught now at San Narciso College, heavily endowed by the dead man.

Meaning what? That Bortz, along with Metzger, Cohen, Driblette, Koteks, the tattooed sailor in San Francisco, the W.A.S.T.E. carriers she'd seen – that all of them were Pierce Inverarity's men? *Bought*? Or loyal, for free, for fun, to some grandiose practical joke he'd cooked up, all for her embarrassment, or terrorizing, or moral improvement? (170)

Det er selvfølgelig paranoia i fri dressur, der udfolder sig her; paranoia i sin mest solipsistiske variant, hvor den paranoide ser sig selv – og ingen andre – i centrum for et enormt og ondsindet komplot. Selv om Oedipas paranoia for alvor folder sig ud hen mod slutningen af romanen, får den dog ikke for alvor lov til at løbe løbsk, og midt i sine mest paranoide overvejelser formår Oedipa at bevare overblikket over de mulige forklaringer på sin situation. Umiddelbart efter de ovenstående spekulationer følger nemlig den allerede citerede passage fra side 170-71 i romanen, hvor Oedipa reducerer sin uoverskuelige situation til fire basale fortolkningsmuligheder, og på romanens sidste sider barberes disse fire alternativer i en yderligere applikation af Ockhams Rasekniv⁵⁹¹ ned til et enkelt fundamentalt modsætningspar. På dette fremskredne tidspunkt i plottet er det vigtigt for Oedipa ikke så meget en omhyggelig udredning af Tristero-organisationens historie eller en kortlægning af en ondsindet practical joke som en be- eller afkræftelse af organisationens (eller blot komplotets) eksistens. Den komplekse og vældige Tristero-sammensværgelse reduceres således i sidste ende til at være en indikator for Oedipas mentale sundhed eller mangel på samme. Er Oedipa skør eller normal? Er Tristero et dybt meningsfuldt alternativt kommunikationssystem,

⁵⁹⁰ Se bl.a. side 163-64, hvor entusiasmen løber af med Bortz. Som led i en række spekulationer (gætterier) om Tristero-bevægelsens problemer under 30-årskrigen fremmaner han en detaljeret historisk scene for Oedipa, komplet med en visionær åndsfyrste: »»He looks like Kirk Douglas,« cried Bortz, »he's wearing this sword, his name is something gutsy like Konrad. They're meeting in the back room of a tavern, all these broads in peasant blouses carrying steins around, everybody juiced and yelling, suddenly Konrad jumps up on a table«« (164). Den dramatiske scene er som taget ud af en af de episke Hollywood-film, der var så populære i 50'erne (*Ben Hur*, *Spartacus* etc.), men dens historiografiske lødighed kan betvivles. Troværdigheden øges ikke ved, at fortælleren ekspliciterer, at scenen er resultatet af Bortz' »[p]ostulating« (163), og i sidste ende må man konkludere, at Oedipas og Bortz' version af Tristeros historie er omtrent lige så konjunktivisk som Fallopianians allerede citerede beretning om søslaget i San Francisco-bugten (49-50).

⁵⁹¹ Dette velkendte princip hævder, at *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* – enheder bør ikke mangfoldiggøres ud over det strengt nødvendige.

eller er det en meningsløs paranoid vrangforestilling? Plot eller paranoia? Denne binære tankegang konkretiseres, gøres til arkitektur, i en af romanens mest citerede passager:

Perhaps she'd be hounded someday as far as joining Tristero itself, if it existed, in its twilight, its aloofness, its waiting. The waiting above all; if not for another set of possibilities to replace those that had conditioned the land to accept any San Narciso among its most tender flesh without a reflex or a cry, then at least, at the very least, waiting for a symmetry of choices to break down, go skew. She had heard all about excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity? For it was now like walking among matrices of a great digital computer, the zeroes and ones twinned above, hanging like balanced mobiles right and left, ahead, thick, maybe endless. Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth. In the songs Miles, Dean, Serge and Leonard sang was either some fraction of the truth's numinous beauty (as Mucho now believed) or only a power spectrum. Tremaine the Swastika Salesman's reprieve from holocaust was either an injustice, or the absence of a wind; the bones of the GI's at the bottom of Lake Inverarity were there either for a reason that mattered to the world, or for skin divers and cigarette smokers. Ones and zeroes. So did the couples arrange themselves. At Vesperhaven House either an accommodation reached, in some kind of dignity, with the Angel of Death, or only death and the daily, tedious preparations for it. Another mode of meaning behind the obvious, or none. Either Oedipa in the orbiting ecstasy of a true paranoia, or a real Tristero. (181-82)

Udpegningen af de såkaldte »excluded middles« er et af de helt afgørende øjeblikke i *The Crying of Lot 49*, men inden vi vender tilbage til det mulighedsbegreb, der herved sættes i spil, skal vi for en stund koncentrere os om passagens »symmetry of choices«, om den ophobning af either/or-konstruktioner der præger Oedipas overvejelser, og om den rigide binaritet de er udtryk for.

Ovenstående vigtige passage er langt fra første gang i romanen, den syntaktiske enten/eller-konstruktion optræder. Man kan finde tidligere manifestationer af denne binære tankegang på f.eks. s. 22, 31, 45, 49, 109, 162, 170 og 179, og den afsluttende ophobning repræsenterer således blot en udkrystallisering af et tankesæt, der har ligget som en understrøm gennem hele romanen. Den opdeling af verden i sort og hvidt, det er udtryk for, vil ikke være ukendt for læsere i terrorens tid: »You're either with us or against us« erklærede George W. Bush som bekendt, da han indledte sit korstog mod terrorismen, og dermed erklærede han sit ideologiske slægtskab med den militaristiske skurk Colonel Cathcart i Joseph Hellers *Catch-22*, der i et forsøg på at få den subversive Yossarian til at makke ret udbryder »You're either for us or against us. There's no two ways about it« (*Catch-22*, 525). Denne totale underkendelse af gråtonerne i tilværelsen, af de nuancerede midterpositioner, er i *The Crying of Lot 49* knyttet nært sammen med paranoia-temaet.

I begyndelsen af romanen hjælper den endnu forholdsvis kontrollerede paranoia Oedipa med at holde styr på Pierces komplekse bo, men efterhånden transformerer Oedipas paranoia sig

fra en nyttig kortlægningsmekanisme til sit eget skræmmende landskab, og i slutningen af romanen stiller hun sig ikke længere tilfreds med at kortlægge lokale mønstre: For den stadig mere desperate Oedipa bliver det et spørgsmål om alt eller intet: »Another mode of meaning behind the obvious, or none«.

Selv om Oedipas muligheder i slutningen af romanen således strækker sig helt ud til begge ender af fortolkningsspektret, så bliver hendes råderum godt og grundigt indskrænket, da hun *kun* kan indtage disse yderpositioner: enten en skjult, global mening eller slet ingen mening. Hendes evner til at fortolke, til at læse plottet, reduceres fra den indledende åbenhed og nysgerrighed til den afsluttende restriktive polarisering, og hendes rolle som læserens stedfortræder i fortolkningsarbejdet bliver stadig mindre forbilledlig i takt med at plottet skrider fremad.

4.2.17. Læsningens paranoia

Som tidligere påpeget hersker der en stor overensstemmelse mellem Oedipas fortolkning af Tristero-mysteriet og læserens fortolkning af romanen, og i begyndelsen af *The Crying of Lot 49* kan læserens og Oedipas fortolkningsbaner siges at løbe parallelt. Alt imens Oedipa kommer på sporet af Tristero-organisationen og forsøger sig med en tentativ kortlægning af mysteriet, kommer læseren på sporet af romanens plot, og ligheden mellem Oedipas og læserens rolle som fortolkere understreges gentagne gange i romanen af, at Oedipa netop beskrives som en dygtig læser.

Den fortolkningsmekanisme, der skal aktiveres for at kortlægge romanens nonlineære betydningsmatricer, udgør en oplagt analogi til det, som jeg tidligere i kapitlet har karakteriseret som spejlparanoia – evnen til at se forbindelserne i et øjensynligt uforbundet materiale – og ligheden gør, at man med fordel kan tale om en *læsningens paranoia* i forbindelse med postmodernismen. Læsningens paranoia er et nødvendigt navigationsinstrument i færden gennem postmodernismens sprængte tekster, og den tillader ideelt set den i udgangspunktet desorienterede læser at opstille forskellige provisoriske fortolkningskonstellationer; at kortlægge *The Crying of Lot 49*s spejlmatrice, f.eks., eller at hæfte sig ved genkomsten af massakrer ved vandet.

Læsningens paranoia er imidlertid ikke en uproblematisk størrelse, og som med Oedipas paranoia er den konstant i fare for at polariseres ud i den totale paranoias eller antiparanoias paralyserende yderpositioner. Begge fortolkningspositioner er reelle risici for Pynchons læsere, og begge positioner er indkodede i hans romaner, både i form af romanpersoner, der indtager dem, og i form af strukturelle greb, der peger på mulighederne af både overparanoide og antiparanoide læsninger. Med deres løse ender og manglende slutninger, deres abrupte synsvinkelskift, deres informationsoverload og kranieknusende kompleksitet har Pynchons romaner overvældet mange læsere og resulteret i fortolkningsmæssige falliterklæringer, der klandrer Pynchon for at være

»willfully obscure«⁵⁹² og opgiver at finde mening i galskaben. På den anden side har hans utallige antydende forbindelser lokket mange ivrige læsere til at vove sig ud i lampeparanoide læsninger af romanen. Disse læsninger af romanen er ensbetydende med overfortolkninger, der skaber for mange forbindelser i romanens spatiale niveau, og som ydermere udpeger disse fremprojicerede forbindelser som romanernes sande, skjulte mening. Ved at inducere en overflod af paranoia i den modtagelige læser, og ved at opstille dybest set ufrugtbare latente forbindelser i tillæg til de væsentlige potentielle matricer, man også kan kortlægge i romanen, dramatiserer Pynchon farerne ved at være for »hung up with words, words«, og på den måde kreerer han en parallel mellem Oedipus overfortolkning af Tristero-mysteriet og læserens overfortolkning af *The Crying of Lot 49*.

Man vil måske indvende, at min fremstilling af de fortolkningsmæssige yderpositioner, læsningens paranoia indimellem fører til, nærmer sig det parodiske og ikke har sine reelle sidestykker i forskningstraditionen. Jeg medgiver gerne, at fremstillingen grænser til det parodiske, men i samme åndedrag vil jeg skynde mig at tilføje, at den tager afsæt i en række faktiske læsninger af Pynchon; læsninger, der i sig selv grænser til det parodiske. I sin karakteristik af *Gravity's Rainbow*, og af den postmoderne roman i det hele taget, skriver Charles Russell f.eks. at: »The essential meaning of the postmodern novel is [...] that meaning must be evanescent« (Russell 1983, 254), og Stipe Grgas når frem til, at samme roman demonstrerer »the whole futility of representation/signification« (Grgas, 293), samt at »the reader [...] is unable to connect, to make interpretative links« (ibid., 296). Sådanne antiparanoide læsninger er sandsynligvis affødt af, at deres ophavs-mænd i tilgangen til Pynchon har forsøgt at læse efter plottet, at begå sig på romanens lineære niveau. Når plottet som i *The Crying of Lot 49* stopper før denouementet, eller når hovedpersonen som i *Gravity's Rainbow* opløses 150 sider før romanens slutning, så er det nærliggende at konkludere, at meningsløshed er Pynchons og postmodernismens grundtone, og at »nothing is connected to anything« (GR, 434). Pynchons antiparanoide læsere forsøger at bringe traditionelle, plotfikserede læsevaner med sig ind i postmodernismen, og de løber efterfølgende ind i et sviende fortolkningsmæssigt nederlag.

4.2.18. Paranoid læsning: Hollanders magiske øje

Ulig mere interessante end Pynchons antiparanoide læsere er hans overparanoide læsere. Hvor de antiparanoide læsere farer vild i romanernes amputerede lineære niveauer, så bevæger de overparanoide læsere sig op i de knap så åbenlyse spatiale betydningslag, i nogle ganske sofistikerede analyser, der imidlertid alt for ivrigt griber fat i de rige muligheder for paranoide overfortolkninger, Pynchon opstiller. Pynchon dramatiserer med sine overdeterminerede romaner faren for den

⁵⁹² Dette var en af Pulitzerkomiteens begrundelser for at undlade at tildele Pynchon den pris, som et litterært dommerpanel enstemmigt havde indstillet ham til for *Gravity's Rainbow*.

totale paranoia, som flere af hans romanpersoner plumper i med begge ben,⁵⁹³ men en endnu bedre demonstration af de risici, der er indlejret i læsningens paranoia, finder vi i en af de mange paranoide læsninger, hans romaner rent faktisk har affødt.⁵⁹⁴

Charles Hollanders analyse af *The Crying of Lot 49*, »Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of *The Crying of Lot 49*«, begynder egentlig ganske tilforladeligt: »On the surface, *The Crying of Lot 49* is so much a novel about Oedipa Maas, her life, her loves, her thoughts, that it hardly qualifies as what Irving Howe would describe as a political novel« (Hollander 1997, 61), indleder Charles Hollander sit essay, og dermed signalerer han indirekte, at han netop har tænkt sig at betragte romanen som en politisk roman. Det er alt sammen fint nok, og man tilgiver gerne Hollander, at han taler om romanens »surface«: Hos Pynchon er der ganske vist ikke meget andet end tekstens overflade – der er ingen skjulte akrostiske budskaber som i f.eks. Nabokovs novelle »The Vane Sisters« og ingen voluminøse isbjerge af mening gemt under den lille synlige top som hos Hemingway. Det hele står for så vidt i overfladen af Pynchons tekster, men disse overflader er som regel så komplekse og svært aflæselige, at det er tilladeligt at betragte romanernes betydning som noget, der ligger »under overfladen«.

I sin iver efter at nå ned til de skjulte guldgruber under overfladen, forsømmer Hollander imidlertid ofte at lægge mærke til, hvad der rent faktisk står på denne overflade. I første kapitel af sit essay identificerer han f.eks., hvad han kalder for »The Name Game«: Pynchons brug af navne som allusioner til alt mellem himmel og jord. Om Pynchons reference til maleren Remedios Varo i første kapitel af romanen skriver Hollander bl.a.:

The name of the »beautiful Spanish exile Remedios Varo« (CL 20-21) points to that of the Roman satirist Marcus Terentius Varro (c. 115-27 BC), who codified what has come to be known as Menippean (sometimes Varronian) satire – Pynchon's favorite form. [...] By mentioning Varro, Pynchon evokes Varro and signals that *Lot 49* is to be read as a political satire. (Hollander 1997, 72)

⁵⁹³ De mange eksplicitte refleksioner i *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* over det problematiske i paranoiaens yderpositioner udpeger tydeligvis dette strukturelle greb som en slags tilsigtet læserfælde.

⁵⁹⁴ En anden paranoid læsning finder vi i Kenneth Kupschs »Finding V.« (1998), hvor Kupsch i sin analyse af Pynchons debutroman udelukkende koncentrerer sig om den ene del af plottet – Stencils forsøg på at sammenstykke sandheden om V. – alt imens han frasorterer den lige så udførlige historie om Benny Profane som overflødig staffage. Kupsch læser V. som en detektivroman med en central gåde »which has kept many of the most skillful and experienced readers guessing for over 30 years« (Kupsch 1998, 445), og efter at dygtige kritikere har famlet i blinde i tre årtier, ser han sig endelig i stand til at levere løsningen på mysteriet. I sit detektivarbejde overser Kupsch imidlertid fuldstændig romanens udtalte kritik af Stencils paranoide fortolkningsmekanisme. I stedet for at forholde sig kritisk til Stencils monomane quest, delta-ger Kupsch entusiastisk i den, i et essay der i forsøget på at levere løsningen på V. kaster vrage på læsningen af den.

Hollander leger med i Pynchons krypterede navneleg og udpeger maleren Varos navn som en skjult reference til satirikeren Varro; en reference, der identificerer *The Crying of Lot 49* som en mennipæisk og politisk satire.

Ét er, at denne reference langt fra er så nagelfast, som Hollander gør den til. På trods af lighederne i stavemåden kan man ikke bare uproblematisk slutte sig fra Varo til Varro uden yderligere bevisførelse. Den evindeligt genrekrydsende Pynchon har desuden ikke sådan for vane at instruere læserne i, hvilken genre, hans værker er skrevet i. Om noget *modarbejder* Pynchons værker en kategorisk genrebestemmelse, og påstanden om, at Pynchon via en i forvejen tvivlsom homonym reference skulle rubricere sig selv på denne måde, er således yderst problematisk.

Et andet og langt større problem ved Hollanders argument er dog, at han i afkodningen af referencen helt undlader at forholde sig Remedios Varo. Pynchon er ellers ganske specifik i sin beskrivelse af hende og hendes maleri, der som allerede vist spiller en overordentlig kompleks og særdeles vigtig metaforisk rolle i romanen, men den dydborende Hollander springer helt og aldeles dette overfladiske krimskrams over og går direkte til sagens kerne, til Varro.

Sådanne fortolkningsmæssige kortslutninger udgør desuden kun de indledende manøvrer i Hollanders forsøg på at nå ned til de dybdelag i teksten, de hemmeligheder og koder, som er usynlige for romanens menige læsere, men åbenbare for de indviede:

To study *Lot 49* is to decrypt Pynchon's encoded messages and enter split-level consciousness, to read the narrative against the subtext of historical allusions, to find how skepticism toward government is central to Pynchon's work. When we do, we find *Lot 49* to be Pynchon's encrypted meditation on the assassination on President John Fitzgerald Kennedy. (Hollander 1997, 61)

Lidt senere elaborerer Hollander sin beskrivelse af forholdet mellem romanens åbenbare betydningsniveau og dens sande skjulte mening, i en sammenligning med de såkaldte stereogrammer, der i en kort periode i 90'erne var at finde i enhver uanselig boghandel, på de prominente hylder, der i dag er fyldt op med Sudoku-bøger:

For thirty years *Lot 49* has had critics groping⁵⁹⁵ for new metaphors to articulate the tactics and strategies required to read it. One strategy is to alternate attention between the overside and the underside of the tapestry (Dutch *maaswerk*). Perhaps an even more apt analogy can be gleaned from the techniques for reading Magic Eye® books. Magic Eye® illustrations are patterns printed in two dimensions on a flat page that, when the eyes diverge, become startlingly three dimensional. [...]

⁵⁹⁵ Bemærk hvordan Hollanders retorik her minder om Kenneth Kupschs: I 30 år har kritikerne tåget forvildet rundt, men nu kommer der endelig en kompetent læser til at sætte tingene på plads og afkode det sande budskab.

Some viewers don't get the hang of it. They don't recognize anything beyond the flatly two-dimensional view of the printed page. So it is with reading Pynchon: some people just don't get it. [...] Reading Pynchon with a trained eye transforms *Lot 49* into an analogue of a Magic Eye® book with levels of dimensionality available to readers who have the knack, the magic. (62)

Hollanders ide om den skjulte betydning i *The Crying of Lot 49* indplacerer Pynchon i en lang tradition i verdenslitteraturen for at indlejre »hemmelige« budskaber til den kompetente læser. To af det 20. århundredes største forfattere, James Joyce og Vladimir Nabokov, havde begge en markant hang til at gennemtrække deres værker med koder, skjulte allusioner, latente strukturer og slet og ret hemmeligheder, og i en berømt kommentar om *Ulysses* peger James Joyce på en af de mulige motivationer for denne praksis: »I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality«. ⁵⁹⁶ Hvor Joyces og Nabokovs kryptologiske skrift i vid udstrækning var motiveret af et mere eller mindre abstrakt ønske om litterær udødelighed, så antyder Hollander, at Pynchons motivation for at indkode skjulte budskaber i *The Crying of Lot 49* var et anderledes håndgribeligt ønske om at overleve her og nu. I Natalie Robins bog *Alien Link: The FBI's War on Freedom of Expression* (New York, Morrow, 1992) finder Hollander dokumentation for, at Pynchon i 60'erne var på FBI's overvågningsliste, ⁵⁹⁷ og han minder samtidig om, at Pynchons gode ven, den udtalte krigsmodstander og pro-cubaner Richard Fariña, blev dræbt i en mystisk motorcykelulykke få dage efter udgivelsen af *The Crying of Lot 49* og Fariñas egen *Been Down So Long It Looks Like Up to Me*. Åbenmundethed om sprængfarlige politiske emner i 60'ernes USA var åbenlyst ensbetydende med livsfare, argumenterer Hollander, der altså fremstiller de skjulte koder i Pynchons korte roman som ikke en litterær, men ganske enkelt en desperat og kun alt for jordnær overlevelsestrategi; et ønske om at vågne næsten morgen med livet i behold.

Men hvad er det da for frygtelige hemmeligheder, Pynchon i sin roman har gemt for snagende regeringsagenters umagiske øjne? Det vil føre for vidt at komme med en grundig gennemgang af det enorme komplot, Hollander kortlægger i sin 45 sider lange artikel, men jeg kan afsløre så meget, som at det involverer CIA's lyssky forbindelser til olieindustrien og nazistiske forret-

⁵⁹⁶ Citatet optræder som epigram i Gifford og Seidmans vældige *Ulysses Annotated* og citeres herfra. Udødelighed var også en af bevæggrundene bag Nabokovs udstrakte brug af koder, hvilket bl.a. signaleres i *Lolitas* allersidste sætning. Efter at have afsluttet sin grumme beretning om misbruget af den mindreårige Dolores Haze og mordet på rivalen Clare Quilty, slutter Humbert Humbert af med at udtrykke sin intention om at transformere hele den sørgelige affære til et kunstværk, til værket *Lolita*: »one wanted H. H. to exist at least a couple of months longer, so as to have him make you live in the minds of later generations. I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita« (*The Annotated Lolita*, 309).

⁵⁹⁷ Sammen med hundredvis af andre kulturpersonligheder, der havde påkaldt sig FBI's interesse ved at underskrive protestskrivelser mod Vietnamkrigen.

ningsfolk og deres fælles hemmelige krig mod jødiske forretningsfolk, samt ikke mindst en magtkamp mellem regeringen og CIA, der i sidste ende resulterede i mordet på JFK. Hollander griber fat i en sidebemærkning i David Cowarts seriøse *Thomas Pynchon: The Art of Allusion* om, at Pynchon i midten af 50'erne var kæreste med en kvinde »who worked for 'an intelligence agency' in Washington« (Cowart 1980, 63), og han noterer sig yderligere, at Pynchon i sin tid på Cornell boede på kollegiegang med en af Robert Kennedys nærmeste rådgivere: »So Pynchon knew people near the center of American politics«, fortsætter Hollander og antyder derpå, at disse bekendtskaber gav Pynchon et privilegeret indblik i magtens korridorer; et indblik, som han efterfølgende indkodede i sine romaner. Pynchons kontakter i efterretningscirkler og regeringens inderkreds gav ham en indgående forståelse af, i hvor høj grad »the CIA was running the U.S.«. Da Kennedy blev myrdet i 1963, var det derfor åbenbart for de indviede, at CIA måtte have en finger med i spillet, og gennem en subtil leg med navne og referencer har Pynchon krypteret denne besked og indfældet den i sin korte roman: »*Lot 49* hints that the CIA had something to do with the assassination and the coverup. If it had, the CIA was again demonstrating that the presidency was subordinate to the CIA.«.⁵⁹⁸ Det er intet under, at Pynchon så sig nødsaget til videregive disse chokerende oplysninger i kode. Hollander slutter essayet af med følgende ildevarslenende betragtninger:

Pynchon guides us through a history lesson. If we learn how to decode his encrypted clues, hints, pointers, enthymemes, incomplete analogies, quotations, near quotations, names, half-names, puns and various other signifiers;⁵⁹⁹ if we are willing to do the necessary rooting around in library stacks; [...] if we are willing to consider critical background information about Pynchon, his friends and family; if we are willing to endure the chill shiver of paranoia, the eel in the bowel of fear; if we follow up on all the leads, round up the usual suspects in standard reference books (not necessarily classified documents); if we can keep our heads while those around us are losing theirs and blaming it on us, then we will wind up with a lot more than the overt narrative of *The Crying of Lot 49*. We may wind up with words we never wanted to hear, but we may become those who know.⁶⁰⁰ (101)

⁵⁹⁸ Magtkampen mellem regeringen og CIA fortsatte op gennem 70'erne og 80'erne, men i 1988 opstod der ifølge Hollander en naturlig våbenstilstand mellem de to instanser: »With the election of former CIA director George Bush, the presidency and the CIA effectively merged«.

⁵⁹⁹ Det turde stå klart, at der skal en betragtelig mængde projektion til for at få disse fragmenter og halvfragmenter til at hænge sammen i en kohærent paranoid struktur.

⁶⁰⁰ Den ægte indviede vil vide, at Hollander med essayets sidste sætning dels henviser til den passage i *The Crying of Lot 49*, hvor Tristero-sammensværgelsen metaforisk fremstilles som en ildevarslenende stripper, der bøjer sig over Oedipa og begynder »to speak words she never wanted to hear« (54); dels til en passage fra *Gravity's Rainbow* om et hemmeligt broderskab af indviede, der er blevet ramt af lynet. Om broderskabet skriver Pynchon, at de er: »grouped into a subculture, even secretly organized, handshakes with sharp cusp-flicks of fingernails, private monthly magazine *A Nickel Saved* (which looks perfectly innocent, Old Ben Franklin after inflation, unless you know the other half of the proverb: »...is a stockpile of nickel.« Making the *real* quote nickel-magnate Mark Hanna's: »You have been in politics long enough to know that no man in public office owes the public anything.« So the real title is *Long Enough*, which Those Who Know, know. The text of each issue of the magazine, when transformed this way, yields many interesting messages)« (GR, 664-65). Passagen er en åbenlys parodi på netop den slags paranoide overfortolkninger, Hollander

Ovenstående skematiske rids giver kun et pauvert indtryk af Hollanders vanvittigt komplekse (og komplet vanvittige) teori. Hans læsning af *The Crying of Lot 49* er usædvanligt fascinerende læsning, ikke så meget på grund af de frygtelige »sandheder«, Hollander afdækker, som på grund af det privilegerede indblik, hans analyse giver i den paranoide fortolkningsmekanisme. Pynchons tre første romaner opbygger alle effektivt en paranoid stemning gennem den litterære ækvivalent til sigende blikke og hemmelige håndtryk, og samtidig åbner de gennem deres overdeterminerede overflader (for nu at bruge Hollanders begreb) bevidst op for paranoide overfortolkninger, men jeg tror ikke, at Pynchon i sin vildeste fantasi kunne have forestillet sig, at denne tematisering og formalistiske aktivering af samtidens paranoide tendenser ville give anledning til så outrerede læsninger fra sammensværgelsesteoriernes overdrev som Charles Hollanders essay. Det kan uvægerligt undre, at Hollanders essay rent faktisk blev trykt i det ellers ærværdige tidsskrift *Pynchon Notes*, og selv om publikationsdatoen Spring-Fall 1997 efterlader en teoretisk mulighed for, at det hele er ment som en aprilsnar, er jeg bange for, at løjerne er alvorligt ment.

4.2.19. Kognitiv kortlægning

Efter en lovende begyndelse fanges Oedipas paranoia afslutningsvist ind i en binær og ikke så lidt restriktiv alt-eller-intet-tankegang, og i denne reduktion af et heterogent felt til et polariseret sæt af alternativer minder hendes paranoide kortlægning af sine omgivelser i bemærkelsesværdig grad om Fredric Jamesons begreb *cognitive mapping*.

Sammen med Jean-François Lyotard er Fredric Jameson en af de hovedansvarlige for, at vor tid og vor kultur går under den forkætrede betegnelse *det postmoderne*. Som tidligere påpeget kan ingen af de to kritikere på nogen måde tage æren for at have introduceret begrebet, men med deres to banebrydende tekster *La condition postmoderne* (1979) og »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism« (1984) var de stærkt medvirkende til at sætte begrebet på dagsordenen og konsolidere betegnelsen som det foretrukne navn for den tid og den kultur, vi lever i.

Et af de centrale punkter i Jamesons essay er hans ide om *cognitive mapping* – kognitiv kortlægning. Et af de vigtigste karakteristika ved postmodernismen og postmoderniteten er, ifølge Jameson, at den i modsætning til den foregående periode primært er defineret af *spatiale* kategorier: »our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time, as in the preceding period of high modernism pro-

praktiserer, og det er derfor desværre ikke den store overraskelse, at Hollander i sit essay »Pynchon's Inferno« konkluderer om den, at »Pynchon is telling us that the whole of his works are written in a kind of code«.

per« (Jameson 1984, 64).⁶⁰¹ Det postmoderne rum er milevidt fra Romantikens pastorale rum eller Modernismens urbane og maskinelle rum, og selv om disse tidligere landskaber kunne være nok så uoverskuelige og truende, så er det postmoderne landskab ifølge Jameson kendetegnet ved en hidtil uset grad af kompleksitet; en kompleksitet uden fikspunkter, der fratager det enkelte individ evnen til at orientere sig og lokalisere sig selv i forhold til omgivelserne. I en interessant analyse af Bonaventura-hotellet i Los Angeles karakteriserer Jameson dette desorienterende postmoderne hyperrum, og efter at have specificeret, hvor let det er at fare vild i denne asymmetriske (de-)konstruktion af glas og stål (og, pr. implikation, i postmoderniteten som sådan), konkluderer han:

So I come finally to my principal point here, that this latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. And I have already suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment – which is to the initial bewilderment of the older modernism as the velocities of space craft are to those of the automobile – can itself stand as the symbol and analogue of the even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects. (Jameson 1984, 83-84)

Hen imod slutningen af essayet, i afsnittet »The Need for Maps«, følger Jameson op på dette argument ved at udpege behovet for en ny og tidssvarende æstetik; en æstetik der kan situere individet i forhold til senkapitalismens decentrerede netværkssamfund:

[T]he conception of space that has been developed here suggests that a model of political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern. I will therefore provisionally define the aesthetic of such new (and hypothetical) cultural form as an aesthetic of *cognitive mapping*. (89)

Jameson er ikke videre præcis i sin diskussion af, hvad en sådan kognitiv kortlægning rent praktisk indebærer, og det lægger han da heller ikke skjul på. Hele hans pointe er, at postmoderniteten endnu ikke har fået følgeskab af en adækvat postmodernistisk kunst, og ethvert forsøg på at udstikke rammerne for en sådan adækvat kunst må derfor i sagens natur være tentativt. Med et lån fra Althusser's lacanianske definition på, hvad ideologi er, antyder Jameson dog, at det overord-

⁶⁰¹ Og i denne påstand har Jameson fået følge af en lang række teoretikere og forfattere. Brian Jarvis' *Postmodernism Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary Culture* (1998) er blot et af mange teoretiske værker, der kortlægger (!) forholdet mellem postmodernismen og det spatielle, og den norske forfatter Jan Kjærstads udsagn i en analyse af Peer Hultbergs *Byen og verden* er ganske repræsentativt for postmodernismen som sådan: »I dagens litteratur står Stedet i frontlinien, ikke Tiden« (*Menneskets felt*, s. 21).

nede formål med kognitiv kortlægning er »the representation of the subject's *Imaginary* relationship to his or her *Real* conditions of existence« (90), og lidt senere præciserer han, at »cognitive mapping in the broader sense comes to require the coordination of existential data (the empirical position of the subject) with unlived, abstract conceptions of the geographic totality« (90).

Den kognitive kortlægnings æstetik skal med andre ord give det enkelte individ en klarere forståelse af forholdet mellem hans eller hendes egen tilværelse og den uoverskuelige globale virkelighed. En sådan øget forståelse er en forudsætning for, at individet i postmoderniteten atter kan agere politisk; en evne, der som sagerne står i Jamesons 1984 er blevet frataget os som følge af vores desorientering, vores manglende indblik i vores relation til totaliteten. Jameson slutter sit indflydelsesrige neomarxistiske manifest med et indtrængende *call to arms*:

An aesthetic of cognitive mapping – a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system – will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic⁶⁰² and to invent radically new forms in order to do it justice [...]: the new political art – if it is indeed possible at all – will have to hold to the truth of postmodernism, that is, to say, to its fundamental object – the world space of multinational capital – at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale. (92)

Der er ikke langt fra Jamesons karakteristik af kognitiv kortlægning som en måde for individet at orientere sig på i det postmoderne netværkssamfund, til Peter Knights beskrivelse af paranoia og sammensværgelsesteorier som naturlige og nødvendige kortlægningsmekanismer i systemsamfundet, og Knight kommer da også ind på Jameson i sin *Conspiracy Culture* (se især s. 19-20). Jameson selv er ligeledes bevidst om parallellerne mellem den kognitive kortlægning og paranoiaen, men som vi skal se, definerer han dog selv primært forholdet i negative termer.

Jamesons ide om den kognitive kortlægnings æstetik er på én gang forjættende og frustrerende: Forjættende i sit løfte om en hidtil uset æstetik, der i højere grad end allerede eksisterende værker kan tage udfordringen op og skabe en kunst i øjenhøjde med den komplekse senkapitalistiske totalitet, og frustrerende i sine manglende konkrete forslag til, hvordan en sådan æstetik kunne tage sig ud. I 1988 publicerede Jameson i antologien *Marxism and the Interpretation of Culture*

⁶⁰² Her hentyder Jameson til den lacanianske triade det Imaginære, det Virkelige og det Symbolske (hvor sidstnævnte mægler mellem de to førstnævnte).

(redigeret af Cary Nelson og Lawrence Grossberg) da også en uddybning af ideerne fra slutningen af postmodernisme-essayet, under titlen »Cognitive Mapping«. Ud over at gentage sin overordnede beskrivelse af den kognitive kortlægning som en hidtil urealiseret æstetik, der skal bidrage til at skabe forbindelse mellem individuel erfaring og den sociale totalitet,⁶⁰³ bevæger Jameson sig en kende nærmere på en definition af den kognitive kortlægnings natur og dens sammenhæng med postmodernismen, og han indkredser på hvilket niveau af de postmodernistiske kunstværker en vellykket kognitiv kortlægning vil skulle lokaliseres:

The project of cognitive mapping obviously stands or falls with the conception of some (unrepresentable, imaginary) global social totality that was to have been mapped. I have spoken of form and content, and this final distinction will allow me at least to say something about an aesthetic, of which I have observed that I am, myself, absolutely incapable of guessing or imagining its form. That postmodernism gives us hints and examples of such cognitive mapping on the level of content is, I believe, demonstrable.

I have spoken elsewhere of the turn toward a thematics of mechanical reproduction, of the way in which the autoreferentiality of much of postmodernist art takes the form of a play with reproductive technology – film, tapes, videos, computers, and the like – which is, to my mind, a degraded figure of the great multinational space that remains to be cognitively mapped. Fully as striking on another level is the omnipresence of the theme of paranoia as it expresses itself in a seemingly inexhaustible production of conspiracy plots of the most elaborate kinds. Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age; it is a degraded figure of the total logic of late capital, a desperate attempt to represent the latter's system, whose failure is marked by its slippage into sheer theme and content.

Achieved cognitive mapping will be a matter of form [...]. (Jameson 1988, 356)

I dette citat toner Jameson rent flag og ekspliciterer, at når den kognitive kortlægning endelig engang bliver en realitet, så vil den være at finde på de postmodernistiske værkers formelle niveau. I sit oprindelige essay fra 1984 påpegede Jameson, at den kognitive kortlægning skulle »invent radically new forms« (Jameson 1984, 92), men i sin reviderede og udvidede beskrivelse af den kognitive kortlægning justerer han fordringen en anelse og hævder, at den kognitive kortlægning ikke så meget skal *opfinde* nye former som *være* en ny form, slet og ret. Den fremherskende postmoderne paranoia er blot, hævder Jameson, en rent tematisk tilstedeværelse i de postmoderne kunstværker,

⁶⁰³ Selve ideen om »totalitet« er naturligvis yderst kontroversiel i en postmoderne kontekst, men Jameson insisterer på, at visse venstreorienterede kritikers rygmarvsafvisning af totalitetsbegrebet er et resultat af postmodernitetens iboende uoverskuelighed: »our dissatisfaction with the concept of totality is not a thought in its own right but rather a significant symptom, a function of the increasing difficulties in thinking of such a set of interrelationships in a complicated society« (Jameson 1988, 356).

og derfor afskriver han den som »the poor person's cognitive mapping in the postmodern age«. ⁶⁰⁴ Det klæder Jameson at konkretisere sine teorier om kognitiv kortlægning en smule, men denne konkretisering åbner samtidig op for en række lige så konkrete indvendinger mod hans spændende teoridannelse.

For det første må man konkludere, at hvor perspektivrig, stimulerende og provokerende en tænker Jameson end er, så er han ikke nogen stor litteraturlæser. ⁶⁰⁵ Hans tese om, at den vellykkede kognitive kortlægnings figuration af det komplekse multinationale rum vil komme til at finde sted på værkernes formelle niveau, forekommer ganske fornuftig, og det samme gør hans bemærkning om, at den postmoderne paranoia har affiniteter til denne kortlægning, men når han efterfølgende lokaliserer paranoiaens markante tilstedeværelse i de postmoderne kunstværker på det rent tematiske niveau, udviser han et nærmest forbryderisk dårligt indblik i den postmodernistiske litteratur. Som vist i det foregående er paranoiaen i *The Crying of Lot 49* trods sin rigelige tilstedeværelse i romanens handlingsgang og persongalleri i høj grad også et spørgsmål om netop *form*: Det amputerede lineære plots manglende slutning sender læseren på jagt efter andre betydningsmekanismer i romanen end denouementets retrospektive forklarende lys, og denne jagt på alternative forståelsesformer fører som regel læseren hen til *The Crying of Lot 49*s symbolske netværk. Dette spatiale niveau af romanen inducerer med sine mange latente forbindelser, strukturligheder og rekursive figurer en høj grad af paranoia hos læseren, der efterfølgende kan vælge at fortabe sig i den (som Charles Hollander); at betragte den som et strukturelt led i kritikken af Oedipas paranoia og nægte

⁶⁰⁴ Denne fængende formulering har siden fået sit eget liv som en slags selvstændigt slogan, der drages frem i mangan en tekst om postmoderne paranoia, men citatet bliver sjældent ledsaget af nogen nuanceret undersøgelse af Jamesons komplekse argumenter. I *Kritiks* temanummer om konspirationsteorier bringes Jamesons slogan således på banen i både Niels Bjerre-Poulsens og Rasmus Kjærgaard Rasmussens artikler, uden at nogen af forfatterne f.eks. kommer ind på forholdet mellem kognitiv kortlægning og form, eller på Jamesons ide om, at den kognitive kortlægning i høj grad er en hypotetisk, endnu urealiseret størrelse. Jamesons slogan fra »Cognitive Mapping«-essayet har desuden i nogen grad skygget for, at postmodernismeessayet fra 1984 faktisk rummede en lignende kritik af sammensværgelsesteorier: »conspiracy theory (and its garish narrative manifestations) must be seen as a degraded attempt [...] to think the impossible totality of the contemporary world system« (Jameson 1984, 80).

⁶⁰⁵ Det er f.eks. sigende, at den mest udfoldede litteraturanalyse i Jamesons »Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism« (1984) griber fat i E. L. Doctorows *Ragtime*: et værk, der kun sjældent henregnes under postmodernismen. I bedste fald er Doctorows roman et marginalt værk i den righoldige amerikanske postmodernisme, og derfor et underligt valg af Jameson. I værste fald er romanen slet ikke postmodernistisk, og har intet at gøre i Jamesons essay.

Man kan endvidere hæfte sig ved, at Jameson finder den hidtil mest succesrige kognitive kortlægning i cyberpunk-litteraturens i bund og grund lineære detektivplots. En roman som *Neuromancer* af William Gibson giver ganske vist på det syntaktiske niveau et godt indblik i, hvordan den postmoderne systemverden er skruet sammen, men på det strukturelle plan er *Neuromancer* en banal thriller, der snarere end at mime senkapitalismens komplekse systemer haster ufravigeligt mod et dybt konventionelt klimaks. Det er en vedtaget sandhed i cyberpunk-forskningen, at cyberpunk-litteraturen udgør en slags populærkulturel omskrivning af postmoderne forfattere som William Burroughs og (især) Thomas Pynchon (se f.eks. *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, ed. Larry McCaffery, hvor denne pointe gentages på nærmest hver side), og det må derfor siges at være en alvorlig lakune i Fredric Jamesons overordnede konstruktion, at han ganske enkelt ikke har læst de centrale postmoderne værker.

at tage den på sig; eller, som vi skal se, forholde sig skeptisk, men ikke afvisende, over for den og forsøge at finde en mellemvej mellem den totale paranoia og antiparanoiaens paralyserende yderpoler. Hvordan man end vælger at forholde sig til denne strukturelt inducerede paranoia, kan man dårligt benægte dens eksistens, og en analyse, der udelukkende koncentrerer sig om Dr. Hilarius' paranoide vrangforestillinger eller Oedipas paranoide quest på bekostning af en interesse for romanens formelle aktivering af den paranoide fortolkningsmekanisme hos læseren, formår kun at give et yderst begrænset indblik i Pynchons komplekse behandling af fænomenet.

Den bevidste strukturelle aktivering af læserens paranoia bliver endnu tydeligere i postmoderne megaromaner som *Gravity's Rainbow*, *The Public Burning*, *You Bright and Risen Angels* og *Underworld* (samt i en postironisk megaroman som *Infinite Jest*). Disse enorme romaner er alle karakteriseret ved fraværet af et åbenlyst og centralt lineært plot, og i modsætning til romaner som *Lolita* og *The Crying of Lot 49*, der kombinerer lineære plots med nonlinear betydningsniveauer, tilbyder disse fragmenterede megaromaner ikke læseren andet fortolkningsvalg end en apofenisk/paranoid indprojicering af forbindelser mellem de løsrevne dele. Og ikke nok med det: I selve deres indviklede organiseringsprincipper, deres overlappende netværk, deres encyklopædiske informations-tæthed, deres selvbevidste kredsen om emner som diversitet og kompleksitet, deres hyppige invocation af systembegrebet og deres lige så flittige anvendelse af kortlægningsmetaforer; i denne mangfoldighed af komplekse litterære strategier repræsenterer disse *systemromaner*⁶⁰⁶ intet mindre end en række rasende ambitiøse forsøg på at kortlægge den verden af systemer, de er blevet til i, og på at *efterligne den på det strukturelle plan*. På bagsiden af Tom LeClairs *The Art of Excess* citeres Don DeLillo meget rammende for at hævde, at disse vældige systemromaner udgør »the only map we have of planetary consciousness«, og selve denne kondenserede beskrivelse udgør en slående refutation af Fredric Jamesons påstand om, at den kognitive kortlægning af senkapitalismens multinationale rum endnu ikke har manifesteret sig i litteraturen.

Alene en nødtørftig analyse af *Gravity's Rainbow* og en hurtig gennemlæsning af et af de centrale essays om romanen ville gøre det klart for Jameson, at hans krav om kognitiv kortlægning har været tæt på at blive indfriet allerede før han konciperede sin teori. I sit efterhånden klassiske essay »Gravity's Encyclopedia«, der vel at mærke blev udgivet 8 år før Jamesons essay, identificerer Edward Mendelson genren »den encyklopædiske fortælling«, om hvilken han hævder følgende: »Each major Western national culture, as it becomes fully conscious of itself, produces an encyclopedic author« (Mendelson 1976, 161). I forlængelse heraf forsøger den encyklopædiske fortæl-

⁶⁰⁶ Dette præcise begreb har jeg lånt fra Tom LeClair, der i hhv. *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (1987) og *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (1989) undersøger en række centrale postmodernistiske romaner ud fra deres affiniteter til det systemparadigme, der er fremherskende i videnskabelige discipliner som kybernetik, informationsteori, kaos- og kompleksitetsteori og økologi.

ling »to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge« (162).

Hvor de første seks eksempler⁶⁰⁷ på denne eksklusive genre alle knytter sig nært til en specifik nationalkultur, der adskiller *Gravity's Rainbow* sig fra forgængerne ved at folde perspektivet ud:

Because encyclopedic narratives appear near the beginning of a culture's or a nation's sense of its own separate existence, and because Melville has already fulfilled the encyclopedic role in North America, Pynchon's international scope implies the existence of a new international culture, created by the technologies of instant communication and the economy of world markets. Pynchon implies that the contemporary era has developed the first common international culture since medieval Latin Europe separated into the national cultures of the Renaissance. The distinguishing character of Pynchon's new internationalism is its substitution of data for goods: »Is it any wonder the world's gone insane,« someone asks in *Gravity's Rainbow*, »with information come to be the only real medium of exchange?« (258). Elsewhere, another character explains that the immediate postwar situation is »like the very earliest days of the mercantile system. We're back to that again« (336). The postwar proliferation of new systems and structures is made possible by the elimination of older systems that can no longer function, the collapse of social structures that have grown obsolete.

(Mendelson 1976, 164-65)

Den globale informationsøkonomi, Mendelson (og Pynchon) beskriver her, er naturligvis dybest set identisk med den multinationale senkapitalisme, Jameson beskriver i sit essay, og *Gravity's Rainbow* er om noget et forsøg på at kortlægge denne nye globale markedsøkonomi, hvor traditionelle landegrænser udviskes for at gøre plads for kapitalens frie vandring på tværs af politiske barrierer. Som et led i denne kortlægning gennemgår Pynchon bl.a. omhyggeligt de sindrige forbindelseslinjer i nogle af det 20. århundredes transnationale karteldannelser.⁶⁰⁸ Især den tyske industrigigant IG Farben spiller en hovedrolle i romanen, hvor det antydes, at dens omfattende og ikke så lidt samvittighedsløse handel på tværs af landegrænser (og ikke mindst alliancer) under krigen kan betragtes som en slags forvarsel om efterkrigstidens og senkapitalismens logik. Den allestedsnærværende sælger og Verbindungsmann⁶⁰⁹ Wimpe, der naturligvis er ansat af IG Farben, hævder på et tidspunkt i en samtale med russeren Tchitcherine, at »our little chemical cartel is the model for the very structure of nations« (GR, 349), og selv om russeren indledningsvist stiller sig skeptisk an over for denne udmelding, må han flere hundrede sider senere i romanen – efter rige

⁶⁰⁷ Jeg minder om, at de encyklopædiske fortællinger iflg. Mendelson er: Dantes *Guddommelige Komædie*, Rabelais' *Gargantua & Pantagruel*, Cervantes' *Don Quixote*, Goethes *Faust*, Melvilles *Moby-Dick*, Joyces *Ulysses* og endelig *Gravity's Rainbow* (Mendelson 1976, 161).

⁶⁰⁸ Firmaer som IG Farben, Shell og General Electric's drev selv under 2. Verdenskrig forretninger på tværs af de politiske alliancer, hvilket dokumenteres grundigt i Pynchons roman.

⁶⁰⁹ I en roman, der til stadighed er optaget af *forbindelser*, er denne stillingsbetegnelse alt andet end uskyldig.

muligheder for at observere sandheden af Wimpes påstand på nærmeste hold – desperat spørge sig selv: »Oh, Wimpe. Old V-Mann, were you right? Is your IG to be *the very model of nations*? [...] Oh, a State begins to take form in the stateless German night, a State that spans oceans and surface politics, sovereign as the International or the Church of Rome, and the Rocket is its soul. IG Raketten« (GR, 566). Andre steder i romanen sammenlignes det kemiske kartels (og dermed den nye multinationale økonomis) struktur med den molekylære syntese, der er selve grundlaget for dets forretninger (se f.eks. s. 166), og det samme gør kunsten at sætte bogstaver sammen til ord, ord til sætninger, sætninger til afsnit osv. (se f.eks. s. 355). Det er en kompleks række af analogier, Pynchon stiller op i sin roman, men man kan ikke desto mindre observere struktureligheder (som romanen vel at mærke eksplicit fremhæver) mellem molekylær syntese, karteldannelser, sammensværgelser, global økonomi, transporten af varer over landegrænser ved hjælp af jernbanenetværk (257, 603) sammensætningen af ord til større betydningsenheder, og, i sidste ende, *Gravity's Rainbow*s egen molekylære netværksstruktur.

At forbindelserne mellem begreber som paranoia, netværk, sammensværgelser og kortlægning er andet end blot metaforiske, finder man et slående eksempel på i den såkaldte *konspirationskunst*, som den amerikanske kunstner og forskningsbibliotekar Mark Lombardi (1951-2000)⁶¹⁰ producerede i 1990'erne. På baggrund af omfattende research i en lang række politiske skandaler og sammensværgelser (f.eks. Iran-Contra-affæren, eller Harken-energiskandalen med sine lidt for nære forbindelser til Bush-imperiet) foretog Lombardi i sine kunstværker en bogstavelig og grafisk kortlægning af sammensværgelsernes sindrige forbindelseslinjer, der vævede sig på kryds og tværs i komplekse netværk og indimellem konvergerede mod særligt skurkagtige knudepunkter (se Appendiks 1).

Politiske kunstværker som Lombardis illustrerer bedre end diverse metaforiske redegørelser for forbindelserne mellem kortlægning og paranoia de mekanismer, Pynchon og Jameson diskuterer så udførligt. Man kunne sagtens forestille sig en litteraturanalyse af romaner som *The Recognitions*, *Gravity's Rainbow*, *The Public Burning*, *Infinite Jest* og *Underworld*, der på lignende bogstavelig vis kortlagde forbindelseslinjerne mellem disse paranoide hovedværkers delelementer,⁶¹¹ og Lombardis kunst udgør under alle omstændigheder en slående anskueliggørelse af paranoiaens for-

⁶¹⁰ Lombardi satte en brat stopper for sin karriere med sit selvmord i år 2000. Man behøver dog ikke at surfe længe på nettet, før man støder på gisninger om, at denne politiske kunstners død var alt andet end et selvmord. Som det paranoidt hedder i *Gravity's Rainbow*, i fablen om den rebelske elpære Byron the Bulb: »Prophets traditionally don't last long – they are either killed outright, or given an accident serious enough to make them stop and think« (GR, 655).

⁶¹¹ Et bogstaveligt forsøg på at kortlægge nogle af matricerne i Pynchons værker finder man i Thomas Schødt Rasmussens *In the Dance of Things* (upubliceret guldmedaljeafhandling, Aarhus Universitet, 2000). Inspireret af Douglas Hofstadters semantiske netværk i *Gödel, Escher, Bach – An Eternal Golden Braid* (1979) forsøger Schødt Rasmussen sig med en kortlægning af nogle af forbindelseslinjerne i især *Gravity's Rainbow*, men selv om konceptet grundlæggende er spændende, står udførelsen på ingen måde mål med ideen, og selv om Schødt Rasmussen leverer en visuelt slående kortlægning af et lille udsnit af *Gravity's Rainbow*, får han ikke sagt noget nyt om romanen.

tolkningsmekanisme, som den bl.a. kommer til udtryk i følgende citat fra *Gravity's Rainbow*, hvor Enzian under indflydelse af en lidt for rigelig dosis speed reflekterer over krigens bagvedliggende dagsorden:

We have to look for power sources here, and distribution networks we were never taught, routes of power our teachers never imagined, or were encouraged to avoid... we have to find meters whose scales are unknown in the world, draw our own schematics, getting feedback, making connections, reducing the error, trying to learn the real function... zeroing in on what incalculable plot? (GR, 521, Pynchons ellipser)

– og dette citat har et ekko tidligere i romanen, hvor Enzian midt i en serie lignende ophedede overvejelser tænker, at »We will have to learn such new maps of Earth« (GR, 321). Selv om Enzians og Pynchons kortlægning af det multinationale postmoderne rum i *Gravity's Rainbow* ikke er så visuelt slående som Lombardis komplekse diagrammer, er den ikke mindre udførlig. Den foregår i vid udstrækning på det rent tematiske plan, hvor Pynchon i tillæg til sin gennemgang af diverse karteldannelser fører læseren med på en rundrejse til alle kontinenterne (med undtagelse af Antarktis, der da heller ikke ligefrem spiller nogen hovedrolle i den globale informationsøkonomi), men den udstrækker sig i høj grad også til romanens strukturelle plan. Som jeg har beskrevet mere indgående andetsteds,⁶¹² smelter *Gravity's Rainbows* tematiske interesse for og kortlægning af krigstidens og efterkrigstidens systemer sammen med dens strukturelle organisering, sådan at Pynchons mange beskrivelser af multinationale netværksstrukturer får et formmæssigt sidestykke i hans strukturering af romanen som ét stort netværk. Pynchons komplekse kortlægning er selvfølgelig på ingen måder fyldestgørende i forhold til den endnu mere komplekse virkelighed, den søger at indkredse, men Jameson forventer da heller ikke noget så utopisk som en komplet kortlægning. En komplet kort over postmodernitetens rum ville, som i Borges' berømte fabel om kortlægning, være koekstensivt med landskabet selv, og Jamesons fordring til den kognitive kortlægning er da også den mere beskedne og realistiske, at den skal være en *figuration* af den globale senkapitalismes globale virkelighed. Denne komplekse totalitet er urepræsenterbar i traditionel, mimetisk forstand, men kunstens fortættede figurationer kan ikke desto mindre levere en art skala-modeller – *mise-en-abymes*, med andre ord – der metonymisk udtrykker den utilgængelige totalitet. Med Jamesons ord:

At this point I want to introduce another concept that is basic to my argument, that I call the »play of figuration.« This is an essentially allegorical concept that supposes the obvious, namely, that these new and enormous global realities are inaccessible to any individual sub-

⁶¹² Se min artikel »Pynchons systemer« i *Passage* #42.

ject or consciousness [...] which is to say that those fundamental realities are somehow ultimately unrepresentable or, to use the Althusserian phrase, are something like an absent cause, one that can never emerge into the presence of perception. Yet this absent cause can find figures through which to express itself in distorted and symbolic ways [...]. (Jameson 1988, 350)

Jameson kræver altså på ingen måde en mimetisk repræsentation af den kognitive kortlægning, men »blot« en figuration af det globale rum på det strukturelle plan, og som kritikere som f.eks. Edward Mendelson og Tom LeClair har argumenteret overbevisende for, så er det lige netop, hvad de postmodernistiske systemromaner er: strukturelle figurationer af den globale postmoderne virkelighed. Hvis Fredric Jameson ulejlignede sig med at læse lidt flere, lidt længere og lidt mere komplekse romaner, snarere end at betragte relativt traditionelle romaner som E. L. Doctorows *Ragtime* eller William Gibsons cyberpunk-knaldromaner som repræsentative for postmodernismen, ville han nok være knap så tilbøjelig til at henhøre den kognitive kortlægnings æstetik til en endnu urealiseret utopisk sfære, og han ville være mere varsom med derogativt at betegne den postmoderne paranoias litterære manifestationer som »garish«. Det kunne give hans interessante teorier en spændende kant og ikke mindst en solid forankring, hvis han rent faktisk gik i clinch med de romaner, der synes at leve op til hans fordringer for en tidssvarende politisk kunst, men et sådant genuint analytisk engagement fra Jamesons side i den postmodernisme, han foregiver at indkredse, må foreløbig lokaliseres i den utopiske sfære, han selv lokaliserer den kognitive kortlægnings æstetik i. Jameson illustrerer desværre endnu en gang, at omhyggelig tekstanalyse ikke er en af de primære – eller sågar sekundære – prioriteter i den teoretiske postmodernismekonstruktion.

Min anden indvending mod Jamesons teori retter sig mod hans ide om totalitet som en afgørende forudsætning for vellykket kognitiv kortlægning. Jameson er som sagt helt på det rene med det kontroversielle i denne fordring, men hans forsøg på at afmontere kritikken på forhånd skal nu ikke fritage ham fra yderligere kommentarer herfra. Jeg er på sin vis enig med Jameson, når han går i rette med den mere eller mindre automatiske rygmarvsafvisning af totalitetsbegrebet.⁶¹³ Mange postmoderne kritikere har taget Lyotards gravskrift over de Store Fortællinger til sig som en selvindlysende sandhed og sværger i stedet til det lokale og det decentrerede, men i forsøget på at forstå og forholde sig kritisk til de systemer og institutioner, der omgiver en, kan det indimellem være en fordel at operere med et begreb om totalitet.

⁶¹³ Og det samme er for øvrigt Darko Suvin, der indleder sit efterfølgende spørgsmål til Jamesons artikel med kommentaren: »First of all, I would like to say, also for the record, that I agree with your refusal to equate totality with totalitarianism. [...] I think your rebuttal is well taken and not at all irresponsible« (Suvin, i Jameson 1988, 359).

Jamesons totalitet er dog mere total end de fleste, og hans krav om at begribe denne totalitet er mere kompromisløst end godt er. For marxisten Jameson er det ultimative formål med den kognitive kortlægnings æstetik at udvirke social forandring, nærmere bestemt en overgang fra verdenskapitalismen til den socialisme, der er den marxistiske dialektiks forjættende apeks, og for at denne forandring overhovedet kan realiseres, er det absolut nødvendigt med et klart begreb om den totalitet, der skal forandres: »without a conception of the social totality (and the possibility of transforming a whole social system), no properly socialist politics is possible« (Jameson 1988, 355), hævder han, og en side senere sætter han en tyk streg under argumentet: »The project of cognitive mapping obviously stands or falls with the conception of some (unrepresentable, imaginary) global social totality that was to have been mapped« (356).

Dette ufravigelige krav om et begreb om den sociale totalitet falder også Peter Knight for brystet, og i sin diskussion af den kognitive kortlægnings æstetik går han så vidt som til at antyde, at Jameson selv er en smule paranoid:

Extrapolating from Jameson's previous work, it would seem that there is indeed a plot – in the narrative sense – to be uncovered in contemporary society. It is not the story of the secret machinations of a powerful cabal, but the »single vast unfinished plot« of class struggle. [...] Although Jameson rebukes the culture of paranoia for failing to accurately plot the »impossible totality of the contemporary world system,« it might be argued that his faith in a monolithic and ultimately determined totality itself has strong conspiratorial overtones. [...] [S]ophisticated forms of conspiracy culture from *The Crying of Lot 49* to *The X-Files* suggest that a final totalizing map can never be reached, and, moreover, that the obsessive desire to locate such an ultimate solution is illusory and dangerous – paranoid, even. (Knight 2000, 20)

Dette er ikke rygmarvsafvisning af totalitetsbegrebet af den type, Jameson kritiserer i sit essay, men en velovervejet kritik af Jamesons specifikke og ideologiske anvendelse af totalitetsbegrebet, men selv om jeg i det store og hele er enig med Knights udpegning af klassekampen som et determinerende plot for Jamesons teoridannelser, er det ikke desto mindre nødvendigt at påpege, at Knight her ikke er helt fair over for den gode marxist: Jameson hævder aldrig selv på noget tidspunkt, at »a final totalizing map« skulle være opnåeligt. Som allerede påpeget ville et sådant kort være koekstensivt med landskabet, og Jameson går da heller aldrig længere end til at sige, at forudsætningen for den kognitive kortlægning er »a conception« – altså et begreb – om totaliteten. At kræve et begreb om totaliteten og et komplet kort over totaliteten er nu engang to vidt forskellige ting, og Knight kommer lidt for let om sin drillende diagnosticering af Jameson som paranoid.

Jamesons ide om et begreb om den sociale totalitet som en absolut nødvendig forudsætning for en vellykket kognitiv kortlægning er dog dybt problematisk i sig selv, som Jon Simons overbevisende argumenterer for i en perspektivrig krydslæsning mellem Jamesons teori og Pynchons

romaner. Simons' essay, »Postmodern Paranoia? Pynchon and Jameson« (2001) sammenholder Jamesons teori og den kognitive kortlægning med en analyse af *The Crying of Lot 49* (og en sporadisk inddragelse af *Gravity's Rainbow*), og denne fremgangsmåde – som Simons selv karakteriserer som »the reversal of interpretation« (Simons 2001, 207) – resulterer faktisk i nogle interessante perspektiver på både Jameson og Pynchon.

Simons' metode er dog ikke uproblematisk. Hans essay er delt op i tre hovedsektioner: 1) En gennemgang af Jamesons kognitive kortlægning 2) En hypotetisk Jamesonsk analyse af Pynchon 3) En Pynchonsk læsning af Jameson. Den første del af essayet, hvor Simons ganske loyalt og nuanceret gennemgår Jamesons teoridannelse, er akademisk set helt sober og stueren, men det samme kan man til gengæld ikke sige om den anden sektion, hvor Simons prøver at forestille sig, hvordan Jameson på baggrund af sine teorier ville analysere *The Crying of Lot 49*. Denne øvelse nærmer sig det uvederhæftige, og den fremmaner nærmest en parodisk version af Jameson, som Simons efterfølgende kritiserer sønder og sammen. Jeg har ved flere lejligheder klandret Jameson for at være en selektiv, for ikke at sige dårlig, litteraturlæser, og selv om jeg således er grundlæggende enig i Simons' kritik af Jamesons tekstanalytiske praksis, må jeg stærkt tage afstand fra hans metode i den anden del af essayet, hvor han ikke så meget kritiserer Jameson som sin egen reduktive konstruktion af Jameson. Det mærkelige er, at denne midterdel af essayet nærmest er overflødig i den overordnede konstruktion: Den tredje (glimrende) del af essayet griber nemlig hovedsageligt tilbage til den første del, den loyale fremstilling af Jamesons teori, og Simons' nuancerede kritik i sidste del af essayet har således slet ikke behov for den karikatur, midterdelen repræsenterer.

Den problematiske anden sektion af essayet diskvalificerer dog ikke de interessante pointer, Simons præsenterer i den tredje og afsluttende sektion, hvor han på baggrund af en analyse af *The Crying of Lot 49* (sin egen analyse, vel at mærke) retter en række væsentlige indvendinger mod Jamesons teoretiske konstruktion. Indvendingerne i den tredje sektion er i sig selv delt op i tre hovedargumenter: 1) En diskussion af videns metaforiske natur 2) En kontrastering af Jamesons totaliserende teoretiske konstruktion med Pynchons fremskrivning af ontologisk pluralitet 3) En diskussion af konsekvenserne af Jamesons binære tænkning for mulighederne for politisk ageren.

Af disse tre punkter er de to sidste absolut de mest interessante. Det første punkt er i bund og grund bare en gennemgang af de efterhånden velkendte konstruktivistiske pointer, som man f.eks. også finder hos Nietzsche,⁶¹⁴ Foucault og Lyotard: Viden i det postmoderne samfund – ja, for den sags skyld viden til alle tider – er metaforisk, en social konstruktion, der ikke eksisterer uafhængigt af den specifikke kontekst, den er indlejret i. Det er en af postmodernismens selvindly-

⁶¹⁴ Simons inddrager da også Nietzsches berømte dictum om, at »what we call truth is an army of conventional metaphors whose fictive nature has been conveniently forgotten« (Simons 2001, 214).

sende sandheder,⁶¹⁵ Simons bringer på banen her, og som vist adskillige gange tidligere i kapitlet kan man finde rigt belæg i *The Crying of Lot 49* for at destabilisere fundamentet under f.eks. historisk viden. Pointen er altså hverken særlig original eller særlig overraskende, men Simons' motivation for alligevel at drage den frem er, at Jameson øjensynligt har glemt den i sin teoretiske konstruktion: »This point [altså Sandhedens metaforiske natur] applies equally to the axioms of Jameson's Marxist science, which have the same status as metaphors linking disparate phenomena together into a coherent totality. Jameson forgets that he is a figurative realist, that his theory is ideological too, and thus reifies his knowledge in terms of the Real« (Simons 2001, 214).

Det er skam en reel kritik, Simons her fremfører, men det er samtidig en kritik, der kan fremføres mod de fleste teoridannelser, med mindre de eksplicit og udførligt problematiserer deres eget fundament, og i stedet for at gøre mere ud af denne på én gang oplagte og banale pointe skal vi straks bevæge os videre til de to næste pointer i Simons' trebenede kritik. Det er endnu en gang Jamesons forhold til totaliteter, der står for skud, men Simons udvider billedet lidt ved at inkludere andre af Jamesons tekster. Vi har allerede set, hvordan Jameson argumenterer for, at en vellykket kognitiv kortlægning er afhængig af et begreb om den globale senkapitalistiske totalitet, men Simons understreger, at denne kapitalistiske totalitet ifølge Jamesons dagsorden skal afløses af en tilsvarende socialistisk totalitet: »His commitment to conceiving of capitalism as a systemic totality is matched by his belief that socialist politics stands on an alternative totalizing utopian vision of a global society without markets, commodities or hierarchies«, påpeger Simons, og med et par velvalgte citater fra Jamesons *The Political Unconscious* (PU) og fra den dialog, der efterfølger »Cognitive Mapping«-essayet (CM), substantierer han denne påstand:

In turn, this vision must be embodied politically in a »durable and effective organizational« unification of the fragmented movements of the American Left, which would be »the strict practical equivalent of the concept of totalization« (PU, 54). In Jameson's view, all local or immediate struggles must be linked to »some notion of a *total* transformation of society« (CM, 360). So, the mapping of global capitalism as a totality is to be matched by a counter-hegemonic force. (Simons 2001, 210-11)

Dette kompromisløse krav om totalitet fra Jamesons side har ifølge Simons to uheldige konsekvenser. For det første underkender Jameson hermed det iboende træk ved postmoderniteten – og ved verden i det hele taget – som Simons med et lån fra McHale betegner som »ontological plurali-

⁶¹⁵ Hvilket ikke er det samme som at sige, at konstruktivismen ikke – med rette – problematiseres fra anden hånd (se f.eks. Edward Wilsons *Consilience*). Inden for den postmoderne kritiks kontekst er det imidlertid en vedtaget sandhed, at der ikke findes kontekstuaafhængige sandheder.

ty».⁶¹⁶ Den postmoderne virkelighed, Jameson foregiver at beskrive, er i høj grad præget af overlappende virkelighedsniveauer – ontologisk pluralitet – hvilket han jo egentlig selv argumenterer så overbevisende for i sin skarpe analyse af det desorienterende Bonaventura-hotel, men denne mangfoldighed af realitetsniveauer, som Jameson har et godt blik for i detailplanet, udgrænses i hans totaliserende tilgang til selve senkapitalismen (og dens kommende socialistiske afløser). Med afsæt i Pynchons kritik af paranoide læsninger og Jamesons egen affejning af sammensværgelsesteorier som fattigmands kognitive kortlægning vender Simons Jamesons retoriske skyts mod ham selv og hævder – i tråd med Peter Knight – at hans måde at læse verden på er paranoid: »Jameson's commitment to total theory can be understood as a paranoid reading of the text of the contemporary world« (216), erklærer han, og han følger op på denne påstand med følgende betragtninger, der sammenholder Jamesons teoridannelse med Pynchons diskussion af paranoia:

Who is paranoid for Pynchon? Not the schizophrenic postmodern subject [...] but the one who believes in the reality of his or her own metaphorical projections of order, and who attributes to such subjective projections an absolute distinction between truth or lie: »the true paranoid for whom all is organized in spheres joyful or threatening about the central pulse of himself« ([Lot 49] 95). Jameson characterizes any theorization of the totality as anything other than the capitalist mode of production as conspiracy theory. In contrast, such attempts on his characters' part to discover the fundamental indivisibility of the world as a totality are treated by Pynchon as paranoid fixations. It is faith in the sublime authority of his Marxist science which leads Jameson to his own paranoia. (216-17)

Denne paranoide »demand for total theory« betegner Simons som »counterproductive« (217), da den i sidste ende paralyserer sine udøvere og forhindrer dem i at agere. Behovet for en totaliserende forklaring, for en altomsluttende paranoid projektion, der langt om længe kan sætte verden i system, kan naturligvis aldrig indfries, og enøjede gralssøgere som Herbert Stencil, Oedipa Maas og Fredric Jameson ender som regel med at fortabe sig i en håbløs quest efter ultimativ mening; en quest der i sit monomane tunnelsyn udgrænser den ontologiske pluralitet, der omgiver dem.

Simons understreger, at denne kritik af den paranoide fortolkningsmekanisme naturligvis ikke er ensbetydende med en antiintellektualistisk⁶¹⁷ kritik af fortolkning i det hele taget: »this does not mean that literary critics should cease to interpret, nor that social theorists should cease to

⁶¹⁶ Simons s. 215. Begrebet henter han fra McHales *Constructing Postmodernism*, s. 125 (fra en analyse af *Vineland*), men han fejlciterer faktisk McHale en lille smule: McHale taler rettelig om »ontological pluralizers«, hvormed han refererer til de narrative eller stilistiske postmodernistiske greb, der er designet med henblik på at »introduce secondary worlds within the world of fiction, or to split and multiply the primary ontological plane« (McHale 1992, 125). Simons' fejlcitat forvrænger dog på ingen måde den grundlæggende mening med McHales argument, så vi lader det fare...

⁶¹⁷ Der løber ellers en antiintellektualistisk understrøm gennem store dele af Pynchon-kritikken, måske som en nedtoning af de store intellektuelle krav, Pynchons komplekse romaner stiller deres læsere. Således føler Molly Hite det nødvendigt at understrege, at hun kender både en vægtløfter, en fastfood-kok og et pizzabud, der læser Pynchon (Hite 1983, ix).

produce coherent and broad accounts of the contemporary world« (217), betoner han, og i sin påpejning af behovet for fortsatte fortolkningsaktiviteter henter han atter støtte i Pynchons forfatter-skab, denne gang i *Gravity's Rainbows* definition af anti-paranoia som en tilstand »where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long« (GR, 434):

The only alternative that Pynchon's characters conceive of to the comforting paranoid notion that everything is connected, that the world is governed by a non-gambling Providence, is the unbearably distressing idea that nothing is connected or determined. (Simons 2001, 217)

Det er denne binære logik, Oedipa fanges ind af hen mod slutningen af *The Crying of Lot 49*, hvor hun reducerer sin situation til et spørgsmål om Tristero eller ingen Tristero; altomsluttende mening eller total meningsløshed. Denne reduktive polarisering af et broget felt af gråtoner ud i et binært, sort/hvidt modsætningspar ser Simons også som determinerende for Fredric Jamesons politiske tænkning, og sidestillingen af Oedipas binære tankegang med Jamesons teori udgør det sidste led af Simons' trebenede kritik.

Samtidig med, at Oedipa opstiller sine rigide modsætningspar, udviser hun som allerede vist en vis skepsis over sin praksis og udtrykker et forsigtigt håb om, at den strenge symmetri, hun har fremprojiceret, bryder sammen: »She had heard all about excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity?« (*The Crying of Lot 49*, 181). Da romanen slutter, har hun endnu ikke taget konsekvensen af denne antyd-ningsvise selvforståelse, men den giver dog løfter om en mulig vej ud af binaritetens restriktioner. En lignende fornemmelse for den ekskluderede midte, for de muligheder der er lokaliseret i skrå-stregen mellem enten/eller, er straks sværere at spore i Jamesons teori om kognitiv kortlægning og social forandring, konkluderer Simons:

Jameson's thinking about global capitalism and opposition to it operates within the confines of excluded middles. The strategic, political consequences of this position is that social change seems to be a matter of all or nothing. Resistance would be postponed until the correct revolutionary moment, because all local or immediate struggles are doomed to defeat by global capitalism, or to be merely reformist, unless they are linked to »some notion of a *total* transformation of society« (CM, 360). Thus, Jameson's totalization reduces valid resistance to a single axis – that of opposing the logic of capital. Totalization forecloses potential axes of struggle and induces fixation on finding the centre of power. (Simons 2001, 218)

Ved at gøre muligheden for social forandring til et globalt alt-eller-intet-spørgsmål underkender Jameson de mange græsrodsbevægelser og andre lokale former for politisk aktivisme, der dagligt udøver en kritik af magtens instanser. Disse lokale bevægelser har ikke nødvendigvis til formål at

omstyrte den gængse orden, men opererer i stedet ud fra en bevidsthed om, at de – med Simons' ord – agerer i »a more complex world, permeated by multiple axes of power, in which many lines of resistance are possible« (218). I sin binære retorik reducerer Jameson disse mange baner til én bane, og hvis man ikke tager denne sanktionerede globale bane, kunne man lige så godt blive hjemme. Simons understreger derimod sympatisk nok værdien af sådanne lokale forsøg på at forandre verden til det bedre, og samtidig åbner han muligheden for, at de med tiden kan danne midlertidige koalitioner, der i endnu højere grad kan gøre deres indflydelse gældende. »[S]ocial movements, single-issue organizations, and alternative institutions [...] could, with effort and patience, be brought together into temporary coalitions« (219), argumenterer Simons, og han anerkender dermed, at en vis koordination af politisk modstand potentielt er mere effektiv end et utal af fragmenterede bevægelser. Det er dog ikke ensbetydende med, at han som Jameson reducerer diskussionen til et spørgsmål om alt eller intet. For Simons er organisering og koalitioner en fordel, men langt fra et krav, og hans understregning af værdien af midlertidige, lokale alliancer kiler sig ind i den udelukkede midterzone, der åbner sig mellem Jamesons polariserede alternativer.

4.2.20. Tertium datur: Kreativ paranoia og den udeladte midte

I sin valorisering af en fortolkningsproces, der opererer et sted mellem paranoiaens og antiparanoiaens uholdbare poler, og i sin diskussion af midlertidige, lokale alliancer bevæger Jon Simons sig ind i det midterfelt mellem form og formløshed, mellem Orden og Kaos, som Tony Tanner skitserer i indledningen til *City of Words*. Simons' Pynchonske kritik af Jameson er fuld af gode pointer, men samtidig vil jeg argumentere for, at den ikke er Pynchonsk nok. Ganske vist får han demonstreret, at han er en væsentlig mere sofistikeret litteraturlæser end Jameson, men hans læsning af Pynchon, der angiveligt udgør det idemæssige grundlag for kritikken af Jameson, kunne sagtens have gravet et spadestik eller to dybere. Når Simons som et oplæg til sin egen hovedpointe – åbningen af et rum mellem Jamesons uholdbare alternativer – som allerede citeret hævder, at: »The only alternative that Pynchon's characters conceive of to the comforting paranoid notion that everything is connected [...] is that nothing is connected or determined« (217), så vidner det om, at han kunne have læst Pynchon lidt grundigere.

Det er ganske vist rigtigt, at hovedpersonerne i Pynchons tre første romaner – Benny Profane, Herbert Stencil, Oedipa Maas og Tyrone Slothrop – alle i en vis forstand enten er paranoide eller antiparanoide. I V. driver Benny Profane formålsløst rundt, mens Herbert Stencil kortlægger (eller fremprojicerer) århundredets sammensværgelse. Mod slutningen af *The Crying of Lot 49* ønsker Oedipa Maas et endegyldigt svar på, om der bag hendes oplevelser gemmer sig en total mening eller en total meningsløshed. Og i *Gravity's Rainbow* bevæger Tyrone Slothrop sig fra den rendyrkede paranoia over i en antiparanoia så radikal, at han på grund af sin manglende evne til at

integrere indtryk opløses som individ. Disse hovedpersoner må udgøre belægget for Simons' påstand, for hvis han for et øjeblik abstraherede fra hovedpersonerne og lagde mærke til, hvad der ellers foregik i de ikke engang særligt skjulte kroge og sprækker af Pynchons romaner, ville der tegne sig et helt andet billede. Hovedpersonen i f.eks. *Gravity's Rainbow* pendulerer muligvis mellem paranoiaen og antiparanoiaen uden at gøre ophold ved nogle af midterpositionerne, men der er omkring 400 navngivne romanpersoner i denne roman, og de opfører sig ikke alle så uhen-sigtsmæssigt som Slothrop, der af sin egen fortæller betegnes som et fjols (se bl.a. GR 738, 742).

Som Oedipa Maas har Simons praktiseret den indgroede læsevane, der hos Brooks går under betegnelsen »Reading for the Plot«: I sin læsning af Pynchons romaner har han fokuseret på det centrale plot og dets hovedpersoner og ignoreret alle de marginale elementer, der ikke umiddelbart kan føje noget til denne quest. Som følge af denne i sig selv lettere paranoide læsning har han helt overset, at de nuancerede midterpositioner mellem Orden og Kaos, mellem paranoia og anti-paranoia, mellem enten og eller, han fremsætter som sine egne løsningsforslag til Jamesons (og Pynchons hovedpersoners) kompromisløse binaritet, i høj grad er til stede i romanerne selv.

Inden jeg kommer nærmere ind på, hvordan dette midterfelt manifesterer sig i Pynchons romaner, kunne det være på sin plads med en foreløbig model over de poler, kritikere som Tanner og Simons med rette identificerer i Pynchons romaner:

orden vs. kaos
paranoia vs. anti-paranoia
patos vs. ironi
Stencil vs. Profane
Tristero vs. ingen Tristero
Religiøs åbenbaring vs. meningsløshed
one vs. zero
lukket system vs. ingen system
struktur vs. ingen struktur
personal identity vs. impersonal salvation
tidlig Slothrop vs. sen Slothrop
kausalitet vs. ingen forbindelser
(Gravity) vs. (Rainbow)⁶¹⁸

⁶¹⁸ Bortset naturligvis fra graden af specificitet er det tankevækkende, i hvor høj grad disse modsætningspar minder om de lister, Ihab Hassan opstiller over forskellene på modernismen og postmodernismen. Hassan ville lokalisere modernismen på venstre side af skemaet og postmodernismen på højre side, men som vi skal se, bør postmodernismen (såvel som modernismen) rettelig indplaceres et sted imellem modsætningerne. Se for øvrigt også Joseph Contes *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*, hvor Conte sidestiller modernismen med orden og postmodernismen med et kaotisk opgør med denne orden, i en serie læsninger, der idemæssigt har nære affiniteter til Hassans modernisme- og postmodernismekonstruktion.

Der er ingen tvivl om, at disse modsætningspar er til stede i Pynchons romaner. Pynchon trækker gerne fronterne hårdt op – ofte så hårdt, at kritikerne stirrer sig blinde på de åbenbare symmetrier og overser det udstrakte ingenmandsland, der befinder sig mellem modsætningerne. Dette ingenmandsland er paradoksalt nok rigt befolket; ikke af hovedpersonerne, men af bipersoner, der ofte kun tangentielt berører det centrale plot. Det er selvfølgelig langt fra alle bipersoner, der bebor det nuancerede grænseland i Pynchons romaner. Indimellem anvender Pynchon også sine bipersoner til at trække fronterne endnu skarpere op, men lige så ofte åbner de fra deres uanselige positioner i romanens arkitektur op for en række muligheder, som peger hinsides de restriktive dikotomier, der ofte dikterer hovedpersonernes tilværelse. Oedipa fornemmer på de sidste sider af romanen, at de enten/eller-strukturer, hendes overvejelser er fanget ind i, konstituerer en restriktiv indsnævring af hendes muligheder, og at man kan lære at begå sig i de »excluded middles«.

Udtrykket »excluded middles« er siden udgivelsen af *The Crying of Lot 49* blevet knyttet nært sammen med Pynchon, i en sådan grad at Pynchon ofte anskues som begrebets ophavsmand. Det er imidlertid langt fra tilfældet. »Excluded middles« er et velkendt begreb i logikken, der både har en »Law of the Excluded Middle« og en »Fallacy of the Excluded Middle«. Den udeladte midtes lov kan spores tilbage til Aristoteles' kategoriske tænkning, og den udtrykkes ofte i koncentreret form som »A er B, eller A er ikke B« eller – endnu mere kondenseret – »B(A) eller ikke B(A)«. Et knap så abstrakt udtryk for den udeladte midtes lov finder vi f.eks. i sætningen »Aristoteles er dødelig, eller Aristoteles er ikke dødelig«. Udsagnet kan kun være sandt eller falsk, og der gives ingen midterposition i dikotomien, hvilket ofte udtrykkes i det latinske *tertium non datur* ('et tredje gives ikke'). Den udeladte midtes lov har gyldighed inden for den klassiske logik, men når man forsøger at applikere den inden for andre former for logik (bl.a. modallogik og den såkaldte intuitive logik), for slet ikke at tale om virkelighedens komplekse problemstillinger, vil man ofte gøre sig skyldig i en »Fallacy of the Excluded Middle«; den udeladte midtes fejlslutning. Denne form for fejlslutning, der ofte også betegnes som et 'falsk dilemma', består kort sagt i, at man opstiller et falsk modsætningspar og ignorerer de alternativer, der rent faktisk eksisterer mellem det falske dilemmas enten-eller. Udsagnene »Man er enten med USA eller for terrorisme« eller »Man er enten krigshelt eller krigsmodstander« (for slet ikke at tale om Norman Mailers udsagn i essayet om den hvide neger: »You're either hip, or you're square«) udelukker således en lang række positioner imellem de kunstige modsætningspar. I nogle tilfælde er det muligt at indtage begge positioner i et falsk dilemma samtidig,⁶¹⁹ og i andre tilfælde er det falske dilemmas alternativer i virkeligheden blot yderpolerne i et spektrum.

⁶¹⁹ Siegfried Sassoon var således indædt og udtalt modstander af 1. Verdenskrig og en højt dekoreret krigshelt.

I sin kritik af enten/eller-strukturer og sit forsvar for den diversitet og kompleksitet, der hersker i grænseområdet mellem disse yderpoler, indskriver Pynchon sig i en lang amerikansk tradition. Vi har allerede påpeget, hvordan Herman Melville i f.eks. *The Confidence-Man* kritiserer vanen med at inddele verden i sorte og hvide kategorier,⁶²⁰ og set hvordan Joseph Heller lader de militaristiske skurke i *Catch-22* udtrykke sig i binære vendinger, og den samme kritik af binariteten og det samme forsvar for diversiteten finder man hos f.eks. Walt Whitman, der i digtsamlingen *Leaves of Grass* (1855), i et af den amerikanske litteraturs mest skamredne citater, udbryder: »Do I contradict myself? Very well, then, I contradict myself, (I am large, I contain multitudes)« (fra »Song of Myself«, vers 51). Og at Pynchon ikke er den første amerikanske forfatter til at interessere sig for den udeladte midte slås endnu tydeligere fast i Francis Scott Fitzgeralds debutroman *This Side of Paradise* (1920), i en passage der samtidig understreger vigtigheden af at have styr på sine kilder. Burne, en af romanens unge Princeton-løver, roser på et tidspunkt Jesse Ferrenby for at have skrevet en modig, antireligiøs leder i universitetsavisen. Den artige Jesse stiller sig uforstående an over for Burnes kommentarer, hvorpå sidstnævnte triumferende hiver avisen frem og begynder at læse:

»Well, you say here – let me see.« Burne opened the paper and read: '*He who is not with me is against me*, as that gentleman said who was notoriously capable of only coarse distinctions and puerile generalities.'

»What of it?« Ferrenby began to look alarmed. »Oliver Cromwell said it, didn't he? or was it Washington, or one of the saints? Good Lord, I've forgotten.«

Burne roared with laughter.

»Oh, Jesse, oh, good, kind Jesse.«

»Who said it, for Pete's sake?«

»Well,« said Burne, recovering his voice, »St Matthew attributes it to Christ.«

»My God!« cried Jesse, and collapsed backward into the waste-basket.

(*This Side of Paradise*, 126)

Lidt senere i romanen diskuterer hovedpersonen Amory Blaine pacifisme og krigsmodstand med Burne. Burne advokerer en strategi af passiv modstand, eller rettere ikke-modstand mod den tyske hær i Europa, men Amory finder dette synspunkt naivt-idealistisk og ude af kontakt med realiteterne: »I get to the end of all the logic about non-resistance, and there, *like an excluded middle*, stands the huge spectre of man as he is and always will be. And this spectre stands right beside the one logical necessity of Tolstoy's, and the other logical necessity of Nietzsche's« (139-40, min kursivering). Fitzgeralds ungdomsværk rummer altså et halvt århundrede før Pynchon en klokkeklar refe-

⁶²⁰ Trods Melvilles kritik har denne praksis overlevet i bedste velgående i det 20. århundredes kultur. I amerikanske westerns fra 50'erne kan man f.eks. altid kende heltene på, at de bærer hvide hatte (og enorme opsmøg på buksebenene), mens skurkene skuler olmt i deres sorte hatte og skidne skægstubbe.

rence til og ikke mindst kritik af loven om den udeladte midte,⁶²¹ men i iveren efter at henregne Pynchons kritik under et postmoderne paradigme bliver hans nære slægtskab med forgængerne på dette punkt gerne ignoreret.⁶²²

Også de postironiske forfattere lægger sig i dette spor, og interessen for den udeladte midte konstituerer et af de talrige lighedspunkter mellem postmodernismen og den postironiske litteratur, som postironikerne gør deres bedste for at nedtone. Jeffrey Eugenides' roman *Middlesex* (2002) handler om hermafroditten Calliope, og den er således, som titlen mere end antyder, bygget op om en interesse for den udeladte midte mellem mandlighed og kvindelighed. Som sådan viderefører og udbygger den det tema, Pynchon slår an i *The Crying of Lot 49* med personnavne som Mike Fallopian og Stanley Koteks. Kritikken af den restriktive binaritet går ligeledes igen hos den centrale postironiker, David Foster Wallace, bl.a i dennes essay om filminstruktøren David Lynch. Efter en udførlig diskussion af Lynchs filmografi, prøver Wallace afslutningsvist at sætte fingeren på det centrale ved Lynchs værk. Med afsæt i den sammensatte personschildring af figuren Laura i filmen *Fire Walk with Me* når han frem til, at Lynchs største styrke som instruktør er hans sikre greb om, hvad Wallace med et rammende udtryk kalder »bothness«:

Laura Palmer in *Fire Walk with Me* is both »good« and »bad,« and yet also neither: she's complex, contradictory, real. And we hate this possibility in movies; we hate this »both« shit. »Both« comes off as sloppy characterization, muddy filmmaking, lack of focus. At any rate that's what we criticized *Fire Walk with Me*'s Laura for. But I submit that the real reason we criticized and disliked Lynch's Laura's muddy bothness is that it required of us an empathetic confrontation with the exact same muddy bothness in our selves and our intimates that makes the real world of moral selves so tense and uncomfortable, a bothness we go to the movies to get a couple hours' fucking relief from. (Wallace 1997, 211)

Wallaces beskrivelse af Lauras »bothness« kunne uden problemer projiceres over på Oedipa Maas, og endnu en gang understreges det, at lighederne mellem Pynchon og Wallace er mere talrige end forskellene. På den ene side kritiserer Wallace Pynchon for overfladiskhed i bl.a. personkarakteristikken, og på den anden side giver hans beskrivelse af Lynchs nuancerede personschildring en ret præcis karakteristik af, hvad der er på færde i *The Crying of Lot 49* – »Do I contradict myself? Very well, then, I contradict myself, (I am large, I contain multitudes)«...

⁶²¹ På side 142 i romanen, i Amory Blaines satiriske digt om Victoria-tiden, optræder der endnu en reference til begrebet, i verslinjen »Proofs with excluded middles«.

⁶²² Også i Philip K. Dicks kontrafaktiske *The Man in the High Castle* (1962) optræder en lignende ide. En af personerne i Dicks alternative univers længes efter en verden uden besværlige gråtoner: »On some other world, possibly it is different. Better. There are clear good and evil alternatives. Not these obscure admixtures, these blends, with no proper tool by which to untangle the components« (Dick, 217).

Interessen for den udeladte midte er altså langt fra et særligt postmodernistisk fænomen, som det indimellem hævdes.⁶²³ Med sin fokus på de mange alternativer, der udgrænses af de falske dilemmaer, indskriver *The Crying of Lot 49* sig i et stort amerikansk litteraturhistorisk kontinuum, der strækker sig tilbage til 1800-tallet og frem i det 21. århundrede.

Hvor Oedipa Maas selv først på de sidste sider får øjnene op for en mulig tredje vej mellem dikotomiernes yderpositioner – tertium datur – kan hele *Lot 49* siges at være skrevet i dette tvetydige midterfelt, lige fra brugen af grænseoverskridende navne som Stanley Koteks og Mike Fallopian, og til den overordnede retoriske modus, der ligger og vibrerer mellem det bogstavelige og det metaforiske. Den restriktive vane med at dele verden op i sort og hvidt kritiseres da også allerede tidligt i romanen, i diskussionen mellem Metzger og Fallopian om den ekstremt højreorienterede Peter Pinguid-bevægelse. Metzger er angrebslysten, og Fallopian går i forsvarsposition og kritiserer Metzgers kategoriske udsagn: »You think like a Bircher,« Fallopian said. »Good guys and bad guys. You never get to any of the underlying truth« (51). Sandheden befinder sig med andre ord mellem – eller neden under – dikotomiernes yderpositioner.

Mangfoldigheden i den udeladte midte er dog primært en rent tematisk tilstedeværelse i den kompakte *Lot 49*. Den behandles først og fremmest metaforisk, og selv om den udgør et idemæssigt tyngdepunkt i romanen, kan den til en vis grad siges at være et postulat. Man kan måske sige, at *Lot 49* åbner et rum mellem dikotomierne, og at *Gravity's Rainbow* udfylder dette rum. I *Gravity's Rainbow* er det mangfoldige midterfelt nemlig en yderst reel tilstedeværelse, på det tematiske såvel som det strukturelle plan. Her behandles den metonymisk snarere end metaforisk, og frem for at postulere en kaotisk mangfoldighed gennem fortættede billeder, så demonstrerer Pynchon her kompleksiteten gennem samfulde 760 sider.

Fremmest blandt *Gravity's Rainbows* mange oprørsbevægelser mod det undertrykkende System er den såkaldte 'Counterforce', der opstår som et forsøg på at redde Slothrop ud af Systemets kløer. The Counterforce, der blandt sine medlemmer tæller de fleste af romanens sympatiske karakterer,

⁶²³ I sin *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction* (1987) beskriver Alan Wilde denne søgen efter et midterfelt mellem yderpositionerne som særligt postmoderne. Han analyserer postmodernistiske romaner af bl.a. Pynchon, Barthelme, Ted Mooney og Stanley Elkin, og han når frem til, at de udgør, hvad han kalder en »midfiction«: en fiktion, der forsøger at kile sig ind mellem den naive mimetiske realisme og den introspektive og eksperimenterende metafiktion. Med skyldigt udblik til Pynchon hedder første kapitel af Wildes bog oven i købet »Excluded Middles«.

Wildes projekt er i det store og hele et sympatisk forsøg på at nedbryde nogle af de kunstige grænsedragninger, der alt for ofte har karakteriseret receptionen af den amerikanske roman, men man må endnu en gang undre sig over, at han finder det påkrævet at konstruere en ny genrebetegnelse. Hans »midfiction« er i det store og hele identisk med postmodernismen, men hans bog underkender A) at hans genrebetegnelse er dækkende for alt andet end de mest kompromisløse metafiktionale fraktioner af postmodernismen (for slet ikke at tale om mange af de forfattere, der sædvanligvis anskues som realister), og at hans udmærkede analyser således egentlig bare føjer noget til beskrivelsen af postmodernismen snarere end at optegne konturerne af en helt ny genre; og B) at denne interesse for »middle grounds« ikke er et nyt litterært fænomen, men led i en lang amerikansk tradition.

4. Postmodernistisk litteratur

er et ægte modsystem, og i tråd med Tony Tanner er de klar over risikoen for selv at koagulere til et dødt System. De er derfor yderst løst organiseret, og i deres forsøg på at kortlægge de Systemer, de er oppe imod, benytter de sig af en såkaldt *kreativ paranoia*: Den kreative paranoiker befinder sig et sted mellem paranoiaen og anti-paranoiaen. Han udviser større selvrefleksion end den rene paranoiker og lader sig ikke overvælde af de systemer, han skaber. Endvidere er han opmærksom på, om de systemer, han opstiller i sin omgang med tilværelsen, er konsistente eller inkonsistente. Da statistikerens Roger Mexico slutter sig til The Counterforce, sker det bl.a. med en fordømmelse af den deterministiske Pointsmands intriger, men Pirate Prentice belærer ham hurtigt om, at man ikke bare kan lægge alt ansvaret over på *Them*:

»You're a novice paranoid, Roger. [...] Of course a well-developed They-system is necessary – but it's only half the story. For every They there ought to be a We. In our case there is. Creative paranoia means developing at least as thorough a We-System as a They-system – [...] Needless to say, 'delusions' are always officially defined. We don't have to worry about questions of real or unreal. They only talk out of expediency. It's the *system* that matters. How the data arrange themselves inside it. Some are consistent, others fall apart. Your idea that Pointsman sent Gloaming takes a wrong fork.« (GR, 638)

Den kreative paranoia er en fortløbende forsøgsvis opstilling af forskellige systemer af data. Forbindelserne mellem de enkelte dele i systemet stivner ikke i truende konstellationer, men er en metode til at navigere på kanten af kaos uden at forfalde til den rendyrkede paranoia eller anti-paranoia. Den kreative paranoias systemer er en slags midlertidige ad hoc-arrangementer, hvor det strukturelle får en processuel karakter i en evig dans mellem fortætning og spredning.

Der er flere af romanpersonerne, der er opmærksomme på værdien af sådanne løse strukturdannelser. Da Slothrop møder den unge pige Geli i Zonen, fortæller hun ham om sit løse forhold til russeren Tchitcherine:

»It's an arrangement,« she tells him. »It's so unorganized out here. There have to be arrangements. You'll find out.« Indeed he will – he'll find thousands of arrangements, for warmth, love, food, simple movement along roads, tracks and canals. Even G-5, living its fantasy of being the only government in Germany now, is just the arrangement for being victorious, is all. No more or less real than all these others so private, silent, and lost to History. Slothrop, though he doesn't know it yet, is as properly constituted a state as any other in the Zone these days. Not paranoia. Just how it is. Temporary alliances, knit and undone. (GR, 291)

Og denne passage har et sidestykke i den resolution, The Counterforce vedtager på en af deres kaotiske konferencer: »The dearest nation of all is one that will survive no longer than you and I, a common movement at the mercy of death and time: the ad hoc adventure« (GR, 706).

Der er særligt gode vilkår for sådanne midlertidige ad hoc-strukturer og alliancer i Zonen. Den demilitariserede zone i efterkrigstidens Tyskland er i sig selv et midlertidigt arrangement: et interregnum, der i den momentane destabilisering af de vanlige kontrolstrukturer, krigen har medført, levner små sprækker i Systemet; sprækker, hvor modsystemer for en stund kan opstå og trives. Disse modsystemer er – med The Counterforce i spidsen – små enklaver af menneskelighed, og som sådan præget af sang, dans, åbenhed, latter etc. Dans holder stilstanden og entropien på afstand, samtidig med at den ikke stivner i en tankeløs march ud over afgrunden. Dansen er et kortvarigt møde, der er styret af visse regler, men når dansen er ovre, og man går hver til sit, opløses strukturen bag en; en »temporary alliance, knit and undone«.

Forbindelserne i den kreative paranoias systemer ikke så meget kausale forbindelser som løsere forbindelser, analogier og strukturligheder, der kiler sig ind mellem paranoiaens fastlåste forbindelser og antiparanoiaens totale mangel på forbindelser. Som sådan udgør den en frugtbar og udogmatisk fortolkningsstrategi, ikke bare for de groteske romanpersoner i Pynchons absurde romanunivers, men også for læserne af Pynchons romaner. Den kreative paranoia, der har en del til fælles med spejlparanoiaen, men som indimellem også bevæger sig ind på lampeparanoiaens gebet igennem en kontrolleret og selvbevidst grad af kreativ projektion, tillader ideelt set den i udgangspunktet desorienterede læser at opstille forskellige provisoriske fortolkningskonstellationer. Den kreativt paranoid læser kan f.eks. kortlægge *The Crying of Lot 49's* spejlmatrice eller efterspore dens mange referencer til forholdet mellem skrift og død. Ved at insistere på validiteten af disse lokale strukturer uden samtidig at hævde, at de konstituerer romanens »centrale plot«, og ved at forbinde de lokale matricer i større konstellationer, kan man stille og roligt arbejde sig frem imod en læsning, der er så omfattende og konsistent som muligt, uden på nogen måde at gøre krav på at have *løst* den analyserede tekst.⁶²⁴

En kreativt paranoid læsning består altså i lighed med The Counterforces modsystem af en fortløbende forsøgsvis opstilling af forskellige konstellationer af data, og den forbinder de forskellige bestanddele parallelt snarere end serielt. Betydningen bliver ikke til i lineære kæder af årsager og virkninger, men gennem en akausal akkumulation af ligheder og forbindelser: elementer indgår i lokale matricer, der igen indgår i større matricer. I manglen på sædvanlige kausale forklaringsmodeller opnås konsistens og stabilitet gennem *redundans*.⁶²⁵ Jo flere en struktur eller et tema gentager sig, jo mere stabil bliver den lokale matrice, de indgår i. Man skal dog ikke gøre sig håb om at

⁶²⁴ Jf. Kupsch og Hollander.

⁶²⁵ Begrebet *redundans* bruges her i den informationsteoretiske betydning, som jeg snart skal komme nærmere ind på.

kunne kombinere de mange lokale matricer, de midlertidige ad hoc-strukturer, til et konsistent globalt system. Alene det skæve forhold mellem *The Crying of Lot 49*s formålsrettede kausalitet og manglende denouement blokerer for en stabil, endegyldig fortolkningsmodel, og selve romanens amputerede arkitektur modarbejder således lukning.⁶²⁶

Uopnåeligheden af en globalt konsistent fortolkning fritager dog ikke læseren fra hans forpligtelser. En komplet kognitiv kortlægning af den type, Jameson fordrer, lader sig ganske vist ikke foretage, men som vi påpegede igennem Simons' kritik af Jameson er dette uomgængelige vilkår ikke ensbetydende med en fortolkningsmæssig falliterklæring. At gøre kortlægningen af romanens matricer til et binært spørgsmål om total kortlægning eller ingen kortlægning er at opstille et falsk dilemma, og en kortlægning kan sagtens være kompetent uden at være komplet. Bevæbnet med kreativ paranoia og en god portion tålmodighed kan den samvittighedsfulde og omhyggelige læser sagtens opstille fortolkningskonstellationer, der på trods af enkelte hvide pletter på kortet giver et loyalt indtryk af romanernes kompleksitet og kommer rundt omkring i teksternes mange afkroge, uden samtidig at gøre krav på at have fundet den nøgle, der endelig åbner romanerne op. Pynchons romaner opererer i den udeladte midtes mudrede vande, og de vil derfor som regel rumme citater, der siger det modsatte af, hvad man med møje og besvær har fundet frem til. Dette uomgængelige forhold må ikke forveksles med en typisk postmodernistisk relativisme, men skal dels betragtes i lyset af den veletablerede litteraturhistoriske tradition for at valorisere alternativerne mellem yderpositionerne i de falske dilemmaer, dels – som vi skal se i et senere afsnit – som en naturlig konsekvens af Pynchons informationsteoretiske strategi og det mulighedsbegreb, den fører med sig.

En af de største fortolkningsmæssige udfordringer for læseren af Pynchons romaner ligger altså i at frasige sig globale forklaringsmodeller, samtidig med at man stræber efter at inkorporere så mange elementer som muligt i fortolkningsmodellen. En analyse af f.eks. *V.*, der i tillæg til den sædvanlige fokus på Benny Profane, Herbert Stencil og *V.* gør rede for nogle af romanens mange bifigurer og giver en tilfredsstillende forklaring på deres rolle i det overordnede billede, vil således rent kvantitativt være bedre end f.eks. Kupschs monomane analyse af *V.*s transformationer. Kvantitet er selvfølgelig ikke nødvendigvis ensbetydende med kvalitet, og den samvittighedsfulde nærlæsning kræver naturligvis andet og mere end en bevidstløs ophobning af detaljer à la Foucaults genealogi i sin rendyrkede form, men en kompetent læser, der gør sit analytiske benarbejde og bevæger sig ud i marginen af teksten, hinsides det basale handlingsskelet, vil i de fleste tilfælde udføre en mere vellykket kognitiv kortlægning af analyseobjektet end den læser, der ikke har øje for tekstens randeksistenser. Samtidig skal det dog understreges, at den kreative paranoia primært

⁶²⁶ Den store lakune mellem *Infinite Jest*s hovedhandling og den kronologisk set sidste scene i romanen er ligeledes så rig på brudte kausalkæder, at den muliggør uendelige fortolkningsmuligheder og dermed modsætter sig lukning.

har værdi som et kortlægningsværktøj på romanernes *spatiale* niveau. Dette tekstuelle niveau er som påpeget overordentligt vigtigt i postmodernismen, og den kreative paranoia er et værdifuldt – ja, et *nødvendigt* – supplement til en plotfikseret læsning, men som vi skal se i slutningen af analysen af *The Crying of Lot 49*, er der stadig væsentlige niveauer af teksten, der unddrager sig både den plotfokuserede analyse og den kreative paranoias mønsterskabende aktiviteter.

Den kreative paranoia er unægtelig et skrøbeligt projekt, idet dens åbne og løse modsystemer fra den ene side trues af stivnen og fra den anden side af opløsning. The Counterforce og dens kreative paranoikere ender da også med at blive institutionaliseret,⁶²⁷ hvilket bl.a. bliver klart, da en talsmand fra gruppen giver et interview til Wall Street Journal – Systemets talerør. Pynchon viser, at det er svært at indtage den udelukkede midte, men mulighedsrummet åbnes rent faktisk for en stund i romaner som *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow*, og vi kan udbygge vores model fra før med en dynamisk midterkolonne:

orden > edge of chaos < kaos
paranoia > kreativ paranoia < anti-paranoia
patos > patos og ironi < ironi
Stencil > - < Profane
Tristero > måske Tristero < ingen Tristero
Religiøs åbenbaring > mening < meningsløshed
one > excluded middles < zero
lukket system > åbent system < ingen system
struktur > ad hoc-struktur < ingen struktur
personal identity > - < impersonal salvation
tidlig Slothrop > - < sen Slothrop
Hilarious > - < Mucho
kausalitet > analogier < ingen forbindelser
overfortolkning > - < ingen fortolkning
> interface <
one > Zone < Zero
march > dans < stilstand
Pointsman > Mexico < Pointsman
(Gravity) > Gravity's Rainbow < (Rainbow)

Jeg er til fulde klar over, at modsætningerne i skemaet måske ikke holder til et strengt logisk eftersyn – dans som en syntese mellem march og stilstand er nok ikke et af de eksempler, der indgår i filosofiens logik-lærebøger – men jeg vil hævde, at modsætningerne forvaltes på den skematiserede måde af Pynchon, og at modellen derfor i det mindste er gyldig for hans romaner. Pynchons

⁶²⁷ Deres institutionalisering er et rammende eksempel på Max Webers ide om rutiniseringen af karisma, som er beskrevet i kapitlet om postironisk litteratur.

4. Postmodernistisk litteratur

romaner skriver sig med deres valorisering af ad hoc-strukturer, dans, bevægelse og udveksling ind mod det dynamiske midterfelt, hvor personerne kan bevæge sig på kanten af kaos og orden uden at falde i nogen af de identitetsopløsende grøfter; hvor de kan opbygge løse netværk som modsystemer til Systemet og igennem disse midlertidige strukturer begå sig i systemsamfundet.

På baggrund af modellen og den foregående diskussion turde det forhåbentlig stå klart, at de »temporary coalitions«, Simons fremhæver som sit eget bidrag til kritikken af Jamesons enten/eller-tænkning, har åbenlyse affiniteter til Pynchons »temporary alliances, knit and undone«. Simons' løsning på en perciperet mangel hos både Jameson og Pynchon er med andre ord i rigt mål til stede i Pynchons eget forfatterskab. Det står ligeledes klart, at Simons' påstand om, at Pynchons romanpersoner ikke kan koncipere et alternativ til paranoiaen eller antiparanoiaens tanke-sæt, beror på en reduktiv tilgang til Pynchons flerstrengede romanunivers. Den kreative paranoia, der antydes i *The Crying of Lot 49s* kritik af »excluded middles« og skitseres mere udførligt i *Gravity's Rainbow*, udgør et effektivt modsvar til Simons' plotfikserede læsning af de selv samme værker, og den repræsenterer samtidig et markant forsøg på at imødekomme det dilemma og tage den udfordring op, Tony Tanner skitserede i indledningen til *City of Words*:

Between the non-identity of pure fluidity and the fixity involved in all definitions – in words or in life – the American writer moves, and knows he moves. This I think can be discerned in some basic similarities of plot and situation and image which recur in apparently very different novels. [...] The problem for the author and his hero alike is how are these undesirable alternatives to be avoided; can the binary opposition of fixity/fluidity be mediated by some third state or term? (Tanner 1971, 18-19)

Forsøget på at mægle mellem en identitetsundertrykkende orden og et identitetsopløsende kaos er et gennemgående element, ikke bare i postmodernismen, men i den amerikanske efterkrigslitteratur som sådan, og det udgør en stadig negligeret forbindelseslinje mellem f.eks. den postmodernisme og den realisme, der sædvanligvis anskues som helt og aldeles adskilte litterære lejre.

En roman som Ralph Ellisons *Invisible Man* fra 1952 er et tydeligt eksempel på, at Pynchons forsøg på at mediere mellem kaos og orden ikke er nogen enlig svale i den amerikanske efterkrigslitteratur. I romanens indledning understreger jeg-fortælleren fra sit særdeles veloplyste kælder-rum behovet for *form* som et alternativ til formløsheden. Som en marginaliseret og usynlig skikkelse i det amerikanske samfund tvivler den sorte fortæller indimellem på sin egen eksistens, og han påpeger, at han har brug for lys for at føle sig solid:

My hole is warm and full of light. Yes, *full* of light. I doubt if there is a brighter spot in all New York than this hole of mine, and I do not exclude Broadway. [...] I love light. Perhaps

you'll think it strange that an invisible man should need light, desire light, love light. But maybe it is exactly because I *am* invisible. Light confirms my reality, gives birth to my form. A beautiful girl once told me of a recurring nightmare in which she lay in the center of a large dark room and felt her face expand until it filled the whole room, becoming a formless mass while her eyes ran in bilious jelly⁶²⁸ up the chimney. And so it is with me. Without light I am not only invisible, but formless as well; and to be unaware of one's form is to live a death. (*Invisible Man*, 6)

Resten af romanen er så i metaforisk forstand et forsøg på at kaste lys over fortællerens (og den øvrige sorte befolknings) marginaliserede tilværelse; at give ham form, og dermed eksistens. Efter at have givet os sine bekendelser fra kælderdybet, som en amerikansk pendant til Dostojevskijs bitre kældermenneske, afslutter fortælleren sit formgivende projekt med følgende betragtninger:

In going underground, I whipped it all except the mind, the *mind*. And the mind that has conceived a plan of living must never lose sight of the chaos against which that pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge. (*Invisible Man*, 571)

Hele romanen er således skrevet op imellem indledningens understregning af behovet for form og epilogens formaning om at bevare blikket for den bagvedliggende formløshed. Mellem den rigide orden og det totale kaos ligger mangfoldigheden, diversiteten, og *Invisible Man* kan netop i det store og hele ses som et forsvar for den righoldige diversitet, der befinder sig mellem Tanners »fixity« og »fluidity«. Hvis ikke man skulle have blik for diversiteten i romanens komplekse plot, fremhæves den af den hjælpsomme fortæller i en passage, der kunne stå som motto for mangen en amerikansk efterkrigsroman:

Whence all this passion toward conformity anyway? – diversity is the word. Let man keep his many parts and you'll have no tyrant states. Why, if they follow this conformity business they'll end up by forcing me, an invisible man, to become white, which is not a color but the lack of one. Must I strive toward colorlessness? But seriously, and without snobbery, think of what the world would lose if that should happen. America is woven of many strands [...]. (*Invisible Man*, 567)

Det er ikke svært at høre et ekko – tilsigtet eller ej – af Ralph Ellison i Oedipas desillusionerede reaktion på den reduktive binaritet, hun har ladet sig indfange af: »how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity?» (181). Den deiktiske markør »here« henviser natur-

⁶²⁸ Dette gelétema kan man også finde i f.eks. William Burroughs' *Naked Lunch* samt i *Gravity's Rainbow*.

ligvis til Amerika; til det Amerika, som Ellison beskrev som »woven of many strands«, men hvis ry som en kulturel smeltedigel og som Mulighedernes Land begyndte at klinge stadig mere hult i løbet af de ensrettende 50'ere og tidlige 60'ere.

4.2.21. Postmodernismens levende systemer

De postmodernistiske forfatters valorisering af mangfoldigheden i et reduktivt og ensrettende samfund udmøntede sig på den ene side i en række eksplicite tematiseringer af diversitetens og kompleksitetens værdi, lige fra Ralph Ellisons optegnelser fra kælderdybet, over Pynchons kritik af enten/eller-tænkingens kompleksitetsreduktion⁶²⁹ og til Don DeLillos panoramiske vue over efterkrigstidens USA, *Underworld*. Forsvaret for det komplekse og mangfoldige finder imidlertid i postmodernismen også sted på værkernes rent *formelle* niveau (og derved adskiller de postmodernistiske værker sig fra romaner af f.eks. Saul Bellow og Philip Roth, hvis lovprisning af mangfoldigheden var indlejret i forholdsvis traditionelle romankonstruktioner). De rasende indviklede romankonstruktioner, man f.eks. finder i værker som *V.*, *The Crying of Lot 49*, *Giles Goat-Boy*, *Gravity's Rainbow*, *JR*, *The Public Burning*, *Letters*, *You Bright and Risen Angels* og *Underworld*, er ikke bare komplekse ud fra et mere eller mindre ureflekteret ønske om at tage kampen op med modernismens monstrøse romaner (selv om det utvivlsomt er en del af motivationen). Deres strukturelle kompleksitet udbygger deres rent indholdsmæssige forsvar for mangfoldighedens velsignelser, og samtidig lægger den sig i naturlig forlængelse af den positive omvurdering af system-begrebet, der fandt sted i løbet af 60'erne og 70'erne:

I den tidlige postmodernisme var »systemer« ellers et overordentligt negativt ladet ord. Den omsiggribende kommunistforskrækkelse i 50'ernes paranoide politiske klima havde resulteret i en stramning af kontrollen over det enkelte individ,⁶³⁰ og de øgede kontrolinstanser blev analyseret og problematiseret i samtidige bøger som C. Wright Mills' *The Power Elite* og Herbert Marcuses *One-Dimensional Man*. Begge betragtede Amerikas militærindustrielle og kommercielle systemer som et mere eller mindre sofistikeret fængsel for dets såkaldt frie borgere, og deres politiske skrifter udtrykte den fremherskende (venstreorienterede) tidsånd. Som følge af mistroen til systemerne

⁶²⁹ Pynchons fokus på det frisættende potentiale i en vis mængde kaos begrænser sig ikke til Oedipas afsluttende overvejelser om diversiteten i den udelukkede midte, men går igen adskillige steder i romanen, ofte i henkastede beskrivelser. Da Oedipa bevæger sig om bag scenen for at tale med instruktøren efter at have overværet *The Courier's Tragedy*, vandrer hun ind gennem en dør »in the shadowy interval between two overhead lights. She walked in on soft, elegant chaos« (77). Og senere i romanen finder hun det kaos, der hersker inden for rammerne af den amerikanske motorvej i myldretiden, stimulerende for tankegangen: »Amid the exhaust, sweat, glare and ill-humour of a summer evening on an American freeway, Oedipa Maas pondered her Trystero problem. All the silence of San Narciso – the calm surface of the motel pool, the contemplative contours of residential streets like rakings in the sand of a Japanese garden – had not allowed her to think as leisurely as this freeway madness« (108).

⁶³⁰ Parallellen til det nuværende USA's »War on Terror« og den deraf afledte »Patriot Act«, der giver regeringen overordentlig vide beføjelser i forhold til sine borgere, er desværre kun alt for tydelig. Man argumenterer da også for, at 9/11 og krigen mod terror har resulteret i en aktuel opblomstring af amerikansk paranoia. Se bl.a. Emily Apter 2006.

blev det i disse år almindeligt at skrive »Systemet« med stort, hvilket repræsenterede en konkretiserende deificering, eller måske rettere en dæmonificering, af et tidligere abstrakt begreb.

Også i skønlitteraturen satte den stigende skepsis over for Systemet sine spor. Systemet betragtedes over en bred kam som en rigid, inorganisk maskine, der søgte at male sine borgere til en homogen masse af føjeligt benmel. I digtet *Howl* fra 1956 sammenfattede Allen Ginsberg alle de økonomiske, industrielle og politiske systemer i betegnelsen 'Moloch', mens Joseph Heller i *Catch-22* som vist skildrede det militære bureaukrati som en menneskefjendsk maskine. I 50'erne og de tidlige 60'ere forbandtes systemer altså først og fremmest med død og entropi – en tendens, der tydeligt lader sig aflæse i f.eks. *V.*, med dens skildring af den vestlige verdens uafvendelige bevægelse mod det inorganiske, mod stadig større mekanisering og en grå, entropisk apokalypse.

Hen mod slutningen af 60'erne kunne man imidlertid så småt registrere en forskydning af systemopfattelsen i den amerikanske kultur. Det var ganske vist ikke sådan, at den vanlige opfattelse af systemer som rigide og livsfjendske forsvandt, men nye perspektiver blev føjet til og gjorde billedet mere komplekst. Først og fremmest opstod der en ganske revolutionerende bevidsthed om, at den traditionelle modstilling mellem system og natur ikke var så stabil som tidligere antaget. Systemer var ikke kun menneskeskabte fængsler, men fandtes også i vid udstrækning i naturen selv – ikke kun i form af rigide systemer, men i høj grad også som dynamiske, komplekse, åbne og selvregulerende systemer. Hvor den livskraftige natur før blev betragtet som antitesen til ethvert system, begyndte man nu at betragte selve livet som et resultat af organisering, som et mønster eller et system. De enkelte bestanddele af levende organismer indgår også i naturen i inorganisk form, og det er først i den komplekse strukturering af delelementerne, at livet opstår. Allerede i 1950 hævdede kybernetikkens grundlægger, Norbert Wiener, at mennesket var et mønster:

Our tissues change as we live: the food we eat and the air we breathe become flesh of our flesh and bone of our bone, and the momentary elements of our flesh and bone pass out of our body every day with our excreta. We are but whirlpools in a river of ever-flowing water. We are not stuff that abides, but *patterns that perpetuate themselves*. (Wiener 1954, 96; min kursivering)

Mennesket – og livet i det hele taget – som et mønster, der opretholder sig selv, snarere end kød og blod; i sandhed en provokerende tese, som vi endnu ikke var helt parate til i 1950. Det var da også først 20 år senere, da James Lovelock med afsæt i bl.a. kybernetikkens feedback-mekanismer introducerede sin indflydelsesrige Gaia-teori, at ideen om livet som et komplekst system nåede den bredere offentlighed. Lovelock argumenterede for, at Jorden selv var et selvorganiserende komplekst system, hvis feedback-processer opretholdt en skrøbelig balance mellem dets levende be-

standdele. Jorden var faktisk, hævdede Lovelock, en levende organisme som følge af denne organisering, og hans teorier faldt i god tråd med tidens spirende økologiske ånd.⁶³¹

Slutningen af 60'erne markerede således en klar udvidelse af systembegrebet. Systemer fik pludselig et sæt positive konnotationer at føje til de negative, og denne omjustering satte sig også sine spor i tidens litteratur. Den dystre skildring af Systemet som en livsfornægtende og menneskefjendsk maskine blev langt fra opgivet, men den fik nu følgeskab af en række anderledes optimistiske beskrivelser af komplekse, livsbekræftende og endog *levende* systemer.

Hen mod slutningen af *The Crying of Lot 49* gør Oedipa status over sin quest og ikke mindst over Pierce Inveraritys rolle i sammensværgelsen eller manglen på samme. Som sædvanlig er Oedipas tankegang fanget ind i et binært mønster: findes Tristero, eller er det bare en ondsindet practical joke rettet mod Oedipa?

She just didn't know. He might himself have discovered The Tristero, and encrypted that in the will, buying into just enough to be sure she'd find it. Or he might even have tried to survive death, as a paranoia; as a pure conspiracy against someone he loved. Would that breed of perversity prove at last too keen to be stunned even by death, had a plot finally been devised too elaborate for the dark Angel to hold at once, in his humorless vice-president's head, all the possibilities of?⁶³² Had something slipped through and Inverarity by that much beaten death? (179)

Oedipas spekulationer over, hvorvidt Pierces efterladte konspiration igennem selve sin kompleksitet har besejret døden,⁶³³ udgør et af de tidligste skønlitterære eksempler på denne tendens, og ideen om en kompleks strukturering som en forudsætning for selve livet udbygges betragteligt i *Gravity's Rainbow*, bl.a. i en scene, hvor soldaten Pirate Prentice er ved at forberede en af sine berømte Banana Breakfasts i krigstidens grå London. Duften breder sig langsomt:

Now there grows among all the rooms, replacing the night's old smoke, alcohol and sweat, the fragile, musaceous odor of Breakfast: flowery, permeating, surprising, more than the color of winter sunlight, taking over not so much through any brute pungency or volume as

⁶³¹ Når Cartman i tv-serien *South Park* bruger betegnelserne 'hippie' og 'tree-hugger' synonymt, demonstrerer han et udmærket greb om 60'ernes tidsånd.

⁶³² Præcis den samme ide – en kompleksitet, man ikke kan passe ind i sit lille hoved – optræder i *Gravity's Rainbow*, hvor Slothrop ved en kaotisk fest reflekterer over de sammenfiltrede forbindelseslinjer mellem festdeltagerne og når frem til, at de er »linked by some network of family, venery and a history of other such parties whose complexity his head's never quite been able to fit around« (GR, 244).

⁶³³ Sammenknytningen mellem struktur og liv introduceres for så vidt tidligere i romanen, i en allerede citeret passage, hvor Oedipa efter samtalen med teaterinstruktøren Driblette spekulerer over, hvorvidt hun skal indgyde liv i Pierces efterladte struktur: »If it was really Pierce's attempt to leave an organized something behind after his own annihilation, then it was part of her duty, wasn't it, to bestow life on what had persisted« (81-82). Der er dog en afgørende forskel på de to citater: Hvor Oedipa i det tidlige citat skal indgyde en slags liv i Pierces efterladte struktur, er strukturen i det sene citat så kompleks, at den antager sit eget liv.

by the high intricacy to the weaving of its molecules, sharing the conjuror's secret by which – though it is not often Death is told so clearly to fuck off – the living genetic chains prove even labyrinthine enough to preserve some human face down ten or twenty generations... so the same assertion-through-structure allows this war morning's banana fragrance to meander, repossess, prevail. (GR, 10)

Pynchons romaner repræsenterer altså ikke den entydige fordømmelse af systemer, som man f.eks. finder i *Howl*, *Naked Lunch* eller *Catch-22*. Systemerne og mønstrene i *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* antager indimellem også positive og dynamiske aspekter og i denne positive omvurdering afslører Pynchons romaner deres klare affiniteter til kybernetikken og informationsteorien.

4.2.22. Det 20. århundredes peripeti: Informationsteori, kybernetik og kommunikationsteori

Informationsteorien og kybernetikken blev begge udviklet i løbet af 2. Verdenskrig, hvor man for første gang for alvor blev opmærksom på informationens vigtige rolle i krigsførelsen. 2. Verdenskrig var større og mere uoverskuelig end alle tidligere krige i verdenshistorien, og rent strategisk var det derfor uhyre vigtigt at få hurtige og præcise informationer om troppebevægelser, forsyningslinjer, vejrforhold osv. Matematikere og ingeniører som Alan Turing, Claude Shannon, Warren Weaver og Norbert Wiener blev indrulleret i krigstjenesten, og deres undersøgelser af, hvorledes informationen bedst kunne kontrolleres, førte snart til en formalisering af problemet; en formalisering, der hurtigt spaltede sig ud i de to beslægtede discipliner informationsteori og kybernetik. Samtidig førte den koncentrerede forskningsindsats i f.eks. engelske Bletchley Park og de amerikanske Bell-laboratorier til udviklingen af verdens første digitale computere.

I årtierne efter krigen blev der udgivet en række vigtige teoretiske værker inden for kybernetikken og informationsteorien, der hurtigt fik følgeskab af den såkaldte kommunikationsteori. Det er indimellem svært at afgøre, hvor denne ene teoridannelse hører op, og hvor den næste begynder, og centrale værker som Shannon og Weavers informationsteoretiske *The Mathematical Theory of Communication* (1949), Norbert Wieners kybernetiske *Cybernetics* (1948) og *The Human Use of Human Beings* (1950),⁶³⁴ samt Marshall McLuhans kommunikationsteoretiske *Understanding Media* (1964) taler alle i en vis forstand fra den samme udgangsposition.

Hele Pynchons forfatterskab kan siges at være orienteret mod dette teoretiske nybrud. Selv om Pynchon allerede i »Entropy« og *V.* bevæger sig ind på informationsteoriens, kybernetikkens og kommunikationsteoriens konceptuelle territorium, er det først i de to efterfølgende romaner, *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow*, at interessen for alvor slår igennem på værkernes formelle niveau. I den forstand fremstår *The Crying of Lot 49* som lidt af en litteraturhistorisk milepæl, idet

⁶³⁴ *The Human Use of Human Beings* er Wieners egen formidling af den tekniske *Cybernetics* til et større publikum, og som sådan tjener den samme funktion som Warren Weavers forord til Claude Shannons informationsteoretiske grundtekst.

den ikke blot udpeger en ny retning for Pynchons forfatterskab, men for postmodernismen som sådan. I sin vigtige bog om postmodernismens informationsteoretiske paradigme kalder John Johnston da også som allerede citeret *The Crying of Lot 49* for »the first novel about information in the contemporary sense of the word« (Johnston 1998, 7), og han tildeler således Pynchons anden roman en slags særstatus som den første roman om og af informationssamfundet.

Informationsteorien og kybernetikken spiller altså en afgørende rolle i forfatterskabet, både som historisk bagtæppe og i form af eksplicite referencer til nogle af de teoretiske begreber,⁶³⁵ men også – hvad der er nok så vigtigt – på det formmæssige niveau, idet Pynchons kommunikationsstrategier i *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* indarbejder informationsteoretiske og kybernetiske fænomener som støj, redundans og informationsentropi.

Selv en overfladisk læsning af *The Crying of Lot 49* vil afsløre, at romanen er mættet af en allestedsnærværende fokus på *kommunikation*. Oedipas største problem i starten af romanen er manglende kommunikation med omverdenen, og hendes vej ud af forstædernes tårn, posttjenesten Tristero og dens amerikanske udløber W.A.S.T.E., har naturligvis også kommunikation som selve sit eksistensgrundlag. »Communication is the key« (105), udbryder Nefastis, da han skal beskrive sin entropireversionsmaskine for Oedipa, og hvis man på nogen måde kan tale om en tematisk nøgle, der kan dirke den decentrerede *The Crying of Lot 49* op, så er romanens vedholdende fokus på kommunikation et godt bud.

Et fortættet udtryk af kommunikationens hovedrolle i romanen finder vi i *The Courier's Tragedy*, der som tidligere nævnt fungerer som en mise-en-abyme for det omgivende plot. Ser man bort fra de udspekulerede torturmetoder, den infernalske incest og de litervis af teaterblod, der lystigt sprøjter fra scenen i Pynchons parodi på det jakobeanske hævndrama, så kan plottet i skuespillet koges ned til en basal kamp om kontrollen med kommunikationslinjerne i renæssancetidens Italien. Skuespillet hedder sigende nok ikke »Niccolòs tragedie«, eller »Den retmæssige arvinges tragedie«, men netop »Sendebudets tragedie«, og trods sin livsfarlige status som retmæssig arving til fyrstendømmet Faggio er det ironisk nok Niccolòs forklædning som kurer for Thurn & Taxis – en forklædning, der netop skulle beskytte ham – der besegler hans skæbne, da han myrdes af ud-sendinge fra den rivaliserende Tristero-organisation. Vor unge helt dræbes med andre ord ikke i forbindelse med skuespillets på overfladen centrale konflikt, magtkampen mellem Faggio og Squamuglia, men fordi han tilfældigvis vælger en uheldig forklædning og kommer i klemme i

⁶³⁵ Se f.eks. hele »Entropy«, *Lot 49* 105-07, 139, 180-81; GR 238-39, 258, 321; *Vineland* 90-91. Også essayet »Is It O.K. to Be a Luddite« (1984) trækker på kybernetikkens og informationsteoriens vokabularium. I forordet til *Slow Learner* vedgår Pynchon eksplicit sin gæld til kybernetikkens grundlægger Norbert Wiener (SL, 14-15).

Tristeros strid med Thurn & Taxis; en strid, der i bund og grund handler om at tilkæmpe sig kontrollen med kommunikation.

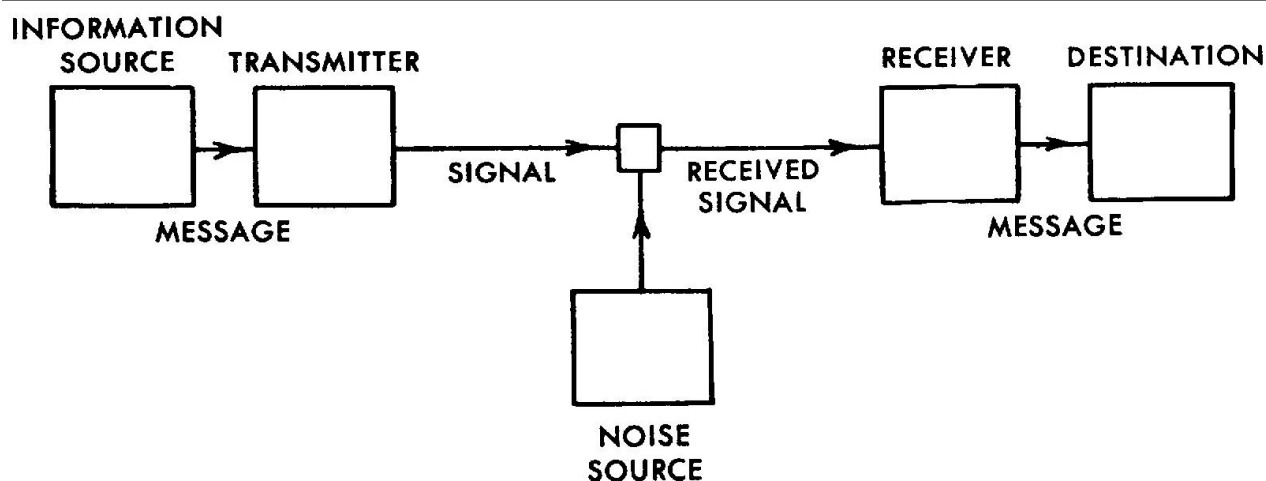
Denne erkendelse af, hvor afgørende kontrollen med kommunikationsbanerne er i det større geopolitiske spil, voksede som sagt ud af 2. Verdenskrig, og Thomas Pynchon er langt fra den eneste forfatter fra efterkrigstiden, der indarbejdede denne ide i sine værker. Den mest magtfulde person i Joseph Hellers *Catch-22* er således ikke en af de mange mere eller mindre krigsliderlige generaler, og det er for den sags skyld heller ikke Milo Minderbinder, der i løbet af romanen opbygger et enormt finansimperium: Den på én gang uanselige og allestedsnærværende magtfigur i *Catch-22* er den anonyme konstabel Wintergreen, der fra sin position i de allieredes telefonomstilling og i sin egenskab af postdistributør suverænt bestemmer, hvilke meddelelser der skal ledes hvorhen. Wintergreen dikterer med andre ord, hvem der får hvad at vide, og som følge af denne uindskrænkede kontrol over kommunikationsnetværket er han trods sin beskedne rang militærets *de facto* øverstkommanderende.

Den samme bevidsthed om lighedstegnet mellem magt og kontrollen af kommunikation finder vi i *The Crying of Lot 49*, bl.a. i historieprofessoren Bortz' fantasifulde rekonstruktion af Tristeros historie. Bortz gisner om, at Tristero på et tidspunkt må have vaklet i sin modstand mod Thurn & Taxis, og han postulerer en udbryderfraktion inden for Tristero-bevægelsen, der stillet over for den realpolitiske situation i Europa agiterede for en pragmatisk fusion med rivalerne. Ifølge den entusiastiske, men nok også akademisk uredelige, historieprofessor lignede den fiktive leder af denne postulerede fraktion Kirk Douglas og hed »something gutsy like Konrad« (164). I Bortz' rekonstruktion springer 'Konrad' op på bordet i en kro og deklamerer sin vision:

'The salvation of Europe,' Konrad says, 'depends on communication, right? We face this anarchy of jealous German princes, hundreds of them scheming, counterscheming, infighting, dissipating all of the Empire's strength in their useless bickering. But whoever could control the lines of communication, among all these princes, would control them. That network someday could unify the Continent. So I propose that we merge with our old enemy Thurn and Taxis –' (164)

Med sin ufravigelige fokus på de allestedsnærværende medier og sin gennemreflekterede skildring af alskens mere eller mindre vellykkede kommunikationssituationer tegner *The Crying of Lot 49* alene på det indholdsmæssige plan et udførligt portræt af kommunikationens afgørende rolle i mediesamfundet. Kommunikations- og informationsteoriens rolle i Pynchons roman strækker sig dog endnu længere end til denne omfattende kortlægning af postmodernitetens medienetværk. I tillæg til romanens eksplicitte beskrivelse af adskillige lokale kommunikationssystemer, kan *The*

Crying of Lot 49 nemlig globalt set betragtes som et kommunikationssystem i sig selv, nærmere bestemt som en aktualisering af Claude Shannons berømte model af et kommunikationssystem:



Denne model udgør en universel beskrivelse af stort set alle kommunikationssituationer, lige fra brevskrivning, e-mails og SMS'er, over telefonsamtaler og fjernsynsudsendelser, videre over gramfonplader og bøger, til almindelig konversation ansigt til ansigt.⁶³⁶ Et budskab omkodes til et signal, der transmitteres via en sender til en modtager, hvor signalet atter afkodes til noget, der forhåbentlig ligger tæt op ad det oprindelige budskab. Som det vil fremgå af modellen, udsættes signalet undervejs fra afsender til modtager uvægerligt for, hvad informationsteoretikerne kalder *støj*.⁶³⁷ Støj kan være alt fra elektronisk knitren på en telefonlinje, over mad i munden og til stavfejl – under alle omstændigheder medfører den en form for forvrængning, der i værste fald kan ødelægge budskabet og føre til misforståelser.

Et glimrende eksempel på støjens og entropiens nedbrydende virkning på informationsværdien finder vi i William Gaddis' roman *JR* (1975), der i lige så høj grad som Pynchons romaner er gennemsyret af ideer fra kybernetikken og informationsteorien. Da vi første gang møder en af romanens hovedpersoner, Jack Gibbs, er han netop i færd med at undervise sine elever i entropibegrebet, og senere gør han forbindelsen mellem entropi og kommunikation eksplicit med en reference til Norbert Wiener, alt imens han hælder drinks ned i et rasende tempo:

...fill this up? Whole God damned problem tastes like apricots, whole God damned problem listen whole God damned problem read Wiener on communication, more complicated the message more God damned chance for errors, take a few years of marriage such a God

⁶³⁶ I sit forord til Shannons tekst specificerer Warren Weaver f.eks., hvordan modellen skal forstås i forhold til mundtlig tale: »In oral speech, the information source is the brain, the transmitter is the voice mechanism producing the varying sound pressure (the signal) which is transmitted through the air (the channel)« (Weaver, 3).

⁶³⁷ Don DeLillos *White Noise* henter sin titel fra dette informationsteoretiske begreb.

damned complex of messages going both ways can't get a God damned thing across, God damned much entropy going on say good morning she's got a God damned headache thinks you don't give a God damn how she feels, ask her how she feels she thinks you just want to get laid, try that she says it's the only God damn thing you take seriously about her... (JR, 403)

...Støjen i den halvfulde Gibbs' eget gudsfordømte budskab forstærker kun alt for tydeligt hans pointer. I kommunikationssituationen er det afgørende at imødegå denne støj på en eller anden måde for at sikre sig, at budskabet når intakt frem til destinationen. Den sædvanlige måde at overkomme støjen på er at inducere en vis mængde *redundans* i signalet,⁶³⁸ en gentagelse der sikrer, at man kan rekonstruere hele budskabet, selv om dele af signalet eroderes af støj. Hvis jeg ringer til min halvdøve mormor for at invitere hende til kaffe, så vil jeg – for at overkomme larmen fra lastbilerne uden for vinduet, støjen fra telefonlinjen og den forstyrrende knitren fra min mormors høreapparat – gentage fem gange, at kaffen er klar næste lørdag kl. 15. Ved hver gentagelse af budskabet opsnapper hun måske kun dele af informationen, men jeg har induceret så meget redundans i mit signal, at hun forhåbentlig sluttelig er i stand til at rekonstruere det komplette budskab.

Shannons model og hans lagdelte kommunikationsopfattelse, der opererer med begreber som information, mening, støj og redundans, har som sagt universel relevans og kan således i princippet applikeres på f.eks. alle romaner. Alle forfattere har (forhåbentlig) et eller andet, de gerne vil kommunikere til os, og de koder dette budskab om til et signal, til skrift, der bliver transmitteret til os via tryksværte og papir, inden vi forsøger at afkode budskabet hjemme i vores yndlingsstol. Undervejs bliver signalet udsat for støj: Joyces *Ulysses* blev for eksempel udsat for en flok franske typografer fra Dijon, der ikke havde noget kendskab til engelsk, og som derfor uforvarende introducerede et ocean af trykfejl i Joyces signal.

At sige at Pynchons *The Crying of Lot 49* er et kommunikationssystem, som det skitseres af Shannon, er således et udsagn, der i udgangspunktet ikke kan bestå negativitetstesten: *Alle* romaner er kommunikationssystemer, og at fremhæve Pynchons roman som et sådant svarer lidt til at fremhæve, at Tony Blair er et pattedyr. Jeg vil imidlertid hævde, at sammenligningen giver særlig god mening i forbindelse med postmodernismen, da romaner som *The Crying of Lot 49*, *White Noise* og *Women and Men* netop i udgangspunktet er *konciperet* som kommunikationssystemer. Til det formål indarbejder forfatterne begreber som støj, redundans og forvrængning i deres fortællinger såvel som deres overordnede poetik. Hvor andre romaner uforvarende rammes af støj og forvrængning, inkluderes disse forstyrrende elementer bevidst i romaner som *Gravity's Rainbow* og *JR*, ligesom brugen af redundans er teoretisk gennemreflekteret.

⁶³⁸Som Weaver påpeger: »redundancy helps combat the noise« (12).

I *The Crying of Lot 49* finder vi en kondenseret illustration af støjen i et kommunikationssystem. Oedipa har lige været medvirkende til at pågribe sin psykotiske psykiater Dr Hilarius, og det varer ikke længe, før de sensationshungrende medier, inklusive Mucho Maas' arbejdsplads KCUF, er over hende som en grib. Mucho selv er blandt de fremmødte journalister, og han får som en af de heldige et eksklusivt interview med sin kone:

Oedipa spotted among searchlights and staring crowds a KCUF mobile unit, with her husband Mucho inside it, spiling into a microphone. She moseyed⁶³⁹ over past snapping flashbulbs and stuck her head in the window. »Hi.«

Mucho pressed his cough button a moment, but only smiled. It seemed odd. How could they hear a smile? Oedipa got in, trying not to make noise. Mucho thrust the mike in front of her, mumbling, »You're on, just be yourself.« Then in his earnest broadcasting voice, »How do you feel about this terrible thing?«

»Terrible,« said Oedipa.

»Wonderful,« said Mucho. He had her go on to give listeners a summary of what'd happened in the office. »Thank you, Mrs Edna Mosh,« he wrapped up, »for your eyewitness account of this dramatic siege at the Hilarius Psychiatric Clinic. This is KCUF Mobile Two, sending it back now to 'Rabbit' Warren, at the studio.« He cut his power. Something was not quite right.

»Edna Mosh?« Oedipa said.

»It'll come out the right way,« Mucho said. »I was allowing for the distortion on these rigs, and then when they put it on tape.« (139)

Bemærk Oedipas forsigtighed, da hun træder ind i sendevognen: Hun ved alt om, at støj er et forstyrrende element i radiotransmissioner, men hendes fortrolighed med støj og forvrængning kan alligevel ikke måle sig med Muchos: Hans velmente råd til Oedipa om at være sig selv kompliceret selvfølgelig i nogen grad af, at han kalder hende Edna Mosh, men det forvanskede navn afslører Mucho som en endog særdeles garvet radiomedarbejder, der kender sit kommunikationssystem godt nok til at vide, præcis hvordan det forvrænger signalet. Mucho kan ganske simpelt overkomme støjen og forvrængningen ved at kompensere med en modsvarende forvrængning fra afsenderpositionen, og han er således i stand til at kontrollere sit lokale kommunikationssystem.

Som efterhånden fire årtiers uenighed i Pynchon-receptionen indikerer, synes også Pynchons romaner at være fyldte med støj og forvrængning. Manglen på konsensus om et entydigt budskab i de kodede meddelelser, Pynchon sender til os fra sit eksil, er naturligvis et grundvilkår for recep-

⁶³⁹ Dette ualmindelige verbum er et af Pynchons favoritter, når han skal beskrive sine hovedpersoners måde at bevæge sig på. Også Slothrop i *Gravity's Rainbow* »moseys« således, når han bevæger sig rundt, og det samme gør Profane og hans lade venner i *V*. »To mosey« betyder ifølge Webster's store ordbog »to move in a leisurely, shuffling or aimless manner«, og kendere af Pynchon vil pege på denne definition som en rammende beskrivelse af Pynchons egen prosa.

tionen af de fleste komplekse tekster,⁶⁴⁰ men Pynchons eksplicitte refleksioner over støjens rolle i kommunikationssituationen peger på, at mange af de 'forstyrrende' elementer i hans romaner netop er tænkt som en slags støj, der skal frasorteres eller filtreres for at nå frem til et renere signal. De mange latente forbindelser, Pynchon indkoder på romanernes spatiale niveau er et godt eksempel på denne strategi. Ved at skabe muligheden for, at den årvågne læser knytter en forbindelse mellem Fort Wayne Settecento Ensembles indspilning af Vivaldis Kazoo-koncert (10) og det faktum, at Pierce Inverarity opbevarer soldaterskeletter i en lagerbygning i netop Fort Wayne (63), åbner Pynchon op for paranoide overfortolkninger, der skaber *for* mange forbindelser i romanens spatiale niveau. Navnesammenfaldet peger uden tvivl på, at Pynchon bevidst lokker med denne forbindelse, men forbindelsen danner en ufrugtbar matrice, der ikke peger ud over sig selv og ikke rigtig kan rigtig bidrage til romananalysen. Den bevidste overdeterminering af det symbolske netværk resulterer snarere i, hvad man kunne karakterisere som *interpretativ støj*.

Identifikationen af Fort Wayne-forbindelsen som støj er dog ikke ensbetydende med, at man skal ignorere den: Den er en del af *The Crying of Lot 49* på lige fod med f.eks. Oedipas nattevandring eller det dæmpede posthorn, og man kan ikke uden videre frasortere den som overflødig. Man må imidlertid samtidig konstatere, at den ikke rigtig giver mening i romanens overordnede skema som andet end netop støj (på samme niveau som f.eks. det morsomme, men også ret insignifikante frække ordspil i navnet på Mucho radiostation, KCUF), men denne funktion er jo også i sig selv overordentlig signifikant, idet den medvirker til at karakterisere Pynchons kybernetisk inspirerede kommunikationsstrategi i romanen. Og som vi skal se om lidt, i afsnittet »På kanten af kaos«, er en vis mængde støj i kommunikationssituationen faktisk ikke at foragte!

Som modvægt til den bevidst inducerede støj og forvrængning i romanerne benytter Pynchon sig af informationsteoretikernes vanlige modgift: redundans. I gennemgangen af *The Crying of Lot 49s* spatiale betydningsniveau har vi allerede diskuteret, hvordan romanen i vid udstrækning er opbygget af parallelle scener og strukturer, der på tværs af handlingens linearitet metaforisk og især metonymisk afspejler og kommenterer hinanden og gennemspiller de samme temaer. Denne gentagelsesstrategi kan nu udpeges som en aktualisering af informationsteoriens ide om redundans. De forskellige matricer i romanens spatiale betydningsniveau fortættes på redundant vis gennem gentagelser, og for at legitimere fortolkningen af dette niveau må man følgelig selv argumentere gennem redundans og ophobning. Jo tiere en struktur eller et tema gentager sig, jo mere stabil bliver den lokale matrice, de indgår i. Gentagelse fremmer med andre ord forståelsen.

Selv om betydningen i *The Crying of Lot 49* i vid udstrækning bliver til gennem redundans, rummer denne roman ingen eksplicitte referencer til dette begreb. Der kan imidlertid ikke herske

⁶⁴⁰ Se analysen af *Infinite Jest* for en yderligere diskussion af dette karaktertræk ved de såkaldte »åbne værker«.

den store tvivl om, at redundansprincippet spiller en endog overordentlig vigtig rolle på det strukturelle niveau af denne roman, der i mange andre tilfælde henviser til informationsteorien, og i den efterfølgende *Gravity's Rainbow* henviser Pynchon eksplicit til redundansens informationsbevarende funktion: »a bit of redundancy so that the message would not be lost« (GR, 322).

Med sine talrige eksplicitte referencer til kybernetiske og informationsteoretiske begreber og sin gennemreflekterede iscenesættelse af Shannons kommunikationsmodel var *The Crying of Lot 49* for alvor med til at introducere informationsteoriens kommunikationssyn i skønlitteraturen, hvor den lige siden har sat sit store præg på værker som *Gravity's Rainbow* og *Vineland*, William Gaddis' *JR*, Joseph McElroys *Lookout Cartridge*, Ted Mooneys *Easy Travel to Other Planets*, William Gibsons *Neuromancer*, Don DeLillos *White Noise* og *Libra*, Lawrence Norfolks *Lemprière's Dictionary*, David Foster Wallaces *Infinite Jest*, Rick Moodys *Purple America* og Jonathan Franzens *The Corrections*: Kort sagt størstedelen af den postmodernistiske og postironiske kanon.

4.2.23. På kanten af kaos: optimering af informationsværdien gennem støj og entropi

Postmodernisternes og postironikernes fokus på omverdenens informationskredsløb og deres interesse for dynamiske systemer er altså i høj grad præget af Wieneres, Shannons og Weavers pionerarbejde. Dette gælder ikke mindst ideen om de positive egenskaber, der opstår i mødet mellem kaos og orden, på kanten af kaos: Informationsteoretikernes opgave var at undersøge, hvorledes det diffuse begreb information kunne gøres til et formelt, videnskabeligt objekt. Til det formål var det nødvendigt at betragte information *kvantitativt* frem for – som hidtil – *kvalitativt*, og således adskille de to begreber *information* og *mening*, der ellers havde været nøje forbundne.⁶⁴¹ Dette kunstgreb blev første gang foretaget af Shannon i »A Mathematical Theory of Communication« (1948).⁶⁴² Shannon arbejdede for Bell-laboratorierne, og hans banebrydende teori opstod altså i første omgang for at maksimere dette kommunikationsselskabs profit. I stedet for at tale om informationens mening, undersøgte man nu dens værdi, der stod i et nært forhold til dens sandsynlighed. Jo mere sandsynlig en besked er, jo lavere informationsværdi har den. Hvis solen skinner, og jeg siger »solen skinner«, så er min besked temmelig sandsynlig og tilvejebringer ikke nogen værdifuld information. Hvis jeg derimod udbryder: »Oh, sorte sol, du bolig for de skidne ånder, bad mig i dit balsamerende blodlys«, så er sandsynligheden straks lavere, og mit udbrud rummer en masse information om min sindstilstand, om mit ambivalente forhold til solen og om lysets brydning i den forurenede atmosfære. Hvis jeg endelig siger »Gagokxyzzhm?71k«, så er sandsynligheden af

⁶⁴¹ I sit forklarende forord til Shannons studie siger Warren Weaver: »information must not be confused with meaning [...] this word information in communication theory relates not so much to what you *do* say, as to what you *could* say« (Weaver, 4-5).

⁶⁴² Jeg har tidligere angivet 1949 som publikationsdato for *The Mathematical Theory of Communication*, men før Shannons teori blev til en bog med forord af Warren Weaver og nåede ud til en bredere offentlighed, var den en videnskabelig artikel i *The Bell System Technical Journal* i 1948.

min besked blevet så lav, at den er det rene nonsens, og informationsværdien er i denne ende af skalaen lige så langt nede som i den sandsynlige ende.⁶⁴³ Den højeste informationsværdi opnår man altså i spændingen mellem det sandsynlige og det usandsynlige, på knivsæggen mellem det forventede og det overraskende. Princippet kan billedliggøres med følgende graf, hvor X-aksen indikerer beskedens sandsynlighed og Y-aksen dens informationsværdi:

[model!]

Set i lyset af Pynchons mange referencer til informationsteorien er der ingen tvivl om, at han er bekendt med Shannons ligning for informationsværdi, og med det i baghovedet kan romanernes kompleksitet, deres navigering i det midterfelt, *The Crying of Lot 49* kalder »excluded middles« og *Gravity's Rainbow* kalder »the domain of zero to one« (GR, 55), simpelt hen ses som et forsøg fra Pynchons side på at forøge deres informationsværdi.⁶⁴⁴

⁶⁴³ I tredje afsnit af »A Mathematical Theory of Communication«: »The Series of Approximations to English«, opstiller Shannon seks bogstavkæder med stigende sandsynlighedsgrader, der bevæger sig fra en såkaldt »Zero-order approximation« (»XFOML RXKHRJFFJUJ« etc.) til en »Second-order word approximation« (»THE HEAD AND IN FRONTAL ATTACK OF AN ENGLISH WRITER THAT THE CHARACTER OF THIS POINT« etc.). De seks bogstavkæder bevæger sig fra det rene nonsens til noget, der med lidt god vilje kunne give mening.

⁶⁴⁴ Pynchons ide om »the excluded middle« – om det midterfelt mellem orden og kaos, som Joyce i *Finnegans Wake* ramrende kaldte for »chaosmos« – har sit sidestykke i den såkaldte kompleksitetsteori, der i 80'erne og 90'erne voksede ud af kaosteorien, som på sin side er vokset ud af netop informationsteorien og kybernetikken. Arvefølgen er klar, og de mange ligheder mellem Pynchons romaner og kompleksitetsteorien – ligheder, som jeg har behandlet udførligt i min artikel »Pynchons systemer« (2002) – kommer derfor ikke som nogen overraskelse.

I kompleksitetsteorien går det dynamiske midterfelt under betegnelsen »the edge of chaos« (heraf titlen på dette underafsnit). I dette midterfelt så disciplinens grundlæggere en »intricate dance of structures that grew and split and recombined with eternally surprising complexity« (Waldrop, 230), hvor der eksisterer »a certain kind of balance between the forces of order and the forces of disorder« (ibid., 293). Det hedder endvidere om denne zone, at »right in between the two extremes [...], at a kind of abstract phase transition called 'the edge of chaos', you also find complexity: a class of behaviors in which the components of the system never quite lock into place, yet never quite dissolve into turbulence, either. These are the systems that are both stable enough to store information, and yet evanescent enough to transmit it« (ibid., 293). Den største kompleksitet opstår med andre ord på kanten af kaos og orden.

At Pynchon er bekendt med både kaos- og kompleksitetsteorien bliver tydeligt i *Mason & Dixon*, der rummer adskillige mere eller mindre åbenlyse referencer til de to discipliner. Desuden henviser Pynchon i sine allerede omtalte *liner notes* til *Lotions* cd *Nobody's Cool* (1995) direkte til kompleksitetsteoriens »edge-of-chaos«. På grund af deres fælles oprindelse i informationsteorien kan Pynchons tidlige forfatterskab på mange måder siges at foregribe kompleksitetsteoriens ideer, og hans skrivelser i 90'erne viser, at han efterfølgende har orienteret sig i den teori, *The Crying of Lot 49* og *Gravity's Rainbow* synes at foregribe.

Denne ide om den høje informationsværdi i zonen mellem det forventede og det overraskende går interessant nok igen i Patricia Waugh's *Metafiction* (1984). Waugh hævder, at metafiktionen træder en fin balancegang mellem genrefiktionens forslidte konventioner og den kaotiske, såkaldte *aleatoriske* fiktion:⁶⁴⁵

Literary texts tend to function by preserving a balance between the unfamiliar (the innovative) and the familiar (the conventional or traditional). Both are necessary because some degree of redundancy is essential for any message to be committed to memory. Redundancy is provided for in literary texts through the presence of familiar conventions. Experimental fiction of the aleatory variety eschews such redundancy by simply ignoring the conventions of literary tradition. Such texts set out to resist the normal processes of reading, memory and understanding, but without redundancy, texts are read and forgotten. They cannot unite to form a literary 'movement' because they exist only at the moment of reading.

The metafictional response to the problem of how to represent impermanence and a sense of chaos, in the permanent and ordered terms of literature, has had a much more significant influence on the development of the novel as a genre. Aleatory writing might imitate the experience of living in the contemporary world, but it fails to offer any of the comfort traditionally supplied by literary fiction through a 'sense of an ending' (Kermode 1966). Metafiction, however, offers both innovation *and* familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions. (Waugh 1984, 12)

Waugh henviser ikke eksplicit til informationsteorien (og det er slet ikke sikkert, at hun er klar over, i hvor høj grad hendes pointe står i gæld til Shannon og Weaver), men hendes brug af redundansbegrebet og hendes ide om metafiktionens balancegang mellem »innovation *and* familiarity«, mellem kaos og orden, lader sig uden problemer projicere ind på ovenstående graf.

Romanernes mange potentielle mønstre, deres høje informationsværdi, kan også anskues i et ideologisk perspektiv, idet romanerne i et implicit opgør med Systemets kontrolstrukturer frasiger sig enhver kontrol over læseren, der i stedet gives stor valgfrihed. I sit klare forord til Shannons meget tekniske bog gennemgår Warren Weaver kort Shannons ide om den såkaldte informationsentropi. Ligesom termodynamikkens entropi er informationsentropien et mål for uordenen i et system, men hvor termodynamikken valoriserer begrebet negativt, tilskriver informationsteoretikerne det positive egenskaber. Som vist ovenfor er en høj informationsværdi forbundet med en vis grad af usandsynlighed i budskabet. En høj sandsynlighed er ensbetydende med en høj grad af

⁶⁴⁵ Ordet aleatorisk kommer af det latinske ord for »tarning« (kendt fra Cæsars berømte – og efter al sandsynlighed apokryfe – udtalelse: *Jacta est alea* – terningerne er kastet. Aleatorisk betyder således i bund og grund »tilfældig«, men Patricia Waugh kommer desværre ikke med specifikke eksempler på denne aleatoriske fiktion, og man kan spekulere over, hvorvidt den rent faktisk findes. Som Umberto Eco påpeger i sine teorier om *det åbne værk* (der ligeledes trækker på informationsteorien), vil uordenen i selv det øjensynligt mest kaotiske kunstværk som regel være en *organiseret uorden*. Det åbne værks øjensynligt kaotiske form er omhyggeligt konstrueret med henblik på at øge værkets betydningspotentiale, dets informationsværdi, og snarere end at være genuint formløst *illuderer* det formløshed.

orden og dermed en lav mængde entropi. Hvis støjen og dermed entropien i kommunikationssystemet øges, stiger antallet af fortolkningsmuligheder for modtageren, og dermed informationsværdien. Weaver forklarer det således:

How does noise affect information? Information is, we must steadily remember, a measure of one's freedom of choice in selecting a message. The greater this freedom of choice, and hence the greater the information, the greater is the uncertainty that the message actually selected is some particular one. Thus greater freedom of choice, greater uncertainty and greater information all go hand in hand.

If noise is introduced, then the received message contains certain distortions, certain errors, certain extraneous material, that would certainly lead one to say that the received message exhibits, because of the effects of the noise, an increased uncertainty. But if the uncertainty is increased, the information is increased, and this sounds as though the noise were beneficial! (Weaver, 11-12)

Det er nogle usædvanlige og ikke mindst nogle usædvanligt vigtige argumenter, Weaver fremsætter i citatet. Det kan synes kontraintuitivt at valorisere støj positivt, men en vis mængde støj i et kommunikationssystem forøger uvisheden, og en vis mængde uvished forøger informationsværdien. Set i dette lys fremstår Pynchons og resten af postmodernismens forkærlighed for støj og uvished pludselig som andet og mere end et simpelt opgør med kontrol og stivnede strukturer. Den postmodernistiske uvished i en roman som *Lot 49* anskues ellers sædvanligvis som enten et ideologisk opgør med tidligere tiders logocentriske fortællertraditioner og læsevaner eller som et politisk opgør med det amerikanske samfunds veletablerede kontrolinstanser, og begge opgør er da også uden tvivl en væsentlig del af forklaringen på romanens konsekvente uvished og flertydighed. En analyse af det teoretiske fundament for *Lot 49*s kommunikationssyn udpeger imidlertid dens uvished, dens navigering på kanten af kaos, som ikke blot et ideologisk, men også et *pragmatisk* valg, der optimerer romanens informationsværdi ved at muliggøre en lang række fortolkningsmuligheder. »[I]nformation in communication theory relates not so much to what you *do* say, as to what you *could* say«, påpeger Weaver, og som de seneste 40 års akkumulerede forskningstradition demonstrerer, kan man sige mere om *Lot 49* end om de fleste andre tekster af tilsvarende længde.

Den optimerede informationsværdi og de deraf følgende mange fortolkningsmuligheder er fra et informationsteoretisk perspektiv et ubetinget positivt aspekt ved romanen, men fra et mere traditionelt romananalytisk perspektiv skaber de lidt af et paradoks. *The Crying of Lot 49*s organiserede uorden, dens åbenhed og høje grad af uafgørlighed, resulterer uden tvivl i en stor valgfrihed for læseren.⁶⁴⁶ Der er jo imidlertid en risiko behæftet ved den store frihed, Pynchon giver læseren,

⁶⁴⁶ Et kondenseret (og ikke så lidt parodisk) udtryk for læserens frihed til at skabe sine egne forbindelser mellem romanens forskellige elementer finder vi i en lille henkastet sidebemærkning under forførelsesscenen i kapitel 2. Teenagerne

nemlig de rige muligheder for fejllæsninger, der byder sig til. Man kan diskutere, om det overhovedet er muligt at tale om fejllæsninger af en roman, der giver læseren så stor frihed, men jeg vil hævde, at man i det mindste kan tale om loyale eller illoyale læsninger.

Receptionshistorien har med al tydelighed vist, at det ikke altid er lige let at forvalte sin store frihed i fortolkningen af *The Crying of Lot 49* fornuftigt. På den ene side har romanen ofte affødt, hvad jeg tidligere har beskrevet som paranoide læsninger, der låser sig fast i en stivnet symbiose med romanen. Sådanne læsninger afgrænser som oftest en eller flere kardinalmetaforer i teksten og udstrækker dem til at have universel relevans for fortolkningen. Hollander betragter f.eks. romanen som en kodet allegori over Kennedy-mordet, og han indordner efterfølgende alle fortolkningens elementer herunder (og forbigår de elementer, der ikke passer ind). På lignende vis koncentrerer Mendelson sig om de religiøse henvisninger og gør hele romanen til et spørgsmål om konflikten mellem det sekulære og det hellige. Disse paranoide læsninger, der foregiver at fastfryse *The Crying of Lot 49* i en klart afgrænselig mening, er egentlig en udmærket illustration af Tanners påstand: konfronteret med åbenhed og kaos ender man ofte med at skabe et koaguleret, uodynamisk system.

Omvendt føres åbenheden ofte til sin yderste konsekvens i en række anti-paranoide læsninger, der koncentrerer opmærksomheden om *The Crying of Lot 49*s flertydighed og først og fremmest ser romanen som en illustration af Derridas forskelsfilosofiske begreb om *différance* og en bevidst opstilling af endeløse signifiantkæder, der ikke leder til nogen endelig indsigt.⁶⁴⁷ Man kan selvfølgelig dårligt komme uden om den enorme lakune i slutningen af *The Crying of Lot 49* og en sådan kritik af stivnede meningsstrukturer er utvivlsomt en del af Pynchons projekt. Opgøret med logocentrismen udgør imidlertid højst et delaspekt af værket og kan næppe betegnes som repræ-

fra *The Paranooids* kigger nysgerrigt ind til Metzger og Oedipa, og i et forsøg på at fremtræde lige så voksen og sofistikeret som Oedipa og Metzger (der på dette tidspunkt ligger sammenfiltret på badeværelsesgulvet, smurt ind i hårspray) fortæller Miles sin egen historie: »Deferent, he began to narrate for their entertainment a surfer orgy he had been to the week before, involving a five-gallon can of kidney suet, a small automobile with a sun roof, and a trained seal« (38). Forbindelserne mellem disse tre øjensynligt umage elementer ekspliciteres ikke af fortælleren, men lades i en læseraktiverende strategi åbne. Læseren kan efterfølgende danne sine egne fantasifulde konstellationer.

⁶⁴⁷ Peter Knight taler f.eks. om romanens »clues pointing endlessly to other clues« (Knight 2000, 71), og senere skriver han, at »The possibility of an endless hermeneutic spiral is most famously carried to its logical and aesthetic extreme in Pynchon's *The Crying of Lot 49*« (100). Endelig gør Knight i sin analyse af tv-serien *X-Files* den strukturelle affinitet til *différance*-begrebet eksplicit: »*The X-Files*, we might conclude, operates on a principle of *différance*, an endless deferral of the ultimate signifier which would ground the whole chain of meaning. [...] Thomas Pynchon [...] anticipated this mode of postmodern paranoia in *The Crying of Lot 49*« (223). Knight fokuserer på denne endeløse udskydelse af mening som det centrale udsagn i Pynchons roman, og hans bog om paranoia rummer således paradoksalt nok en af de mest anti-paranoide analyser af *The Crying of Lot 49*. Endelig skal det påpeges, at han ikke har helt ret i sin analyse af *X-Files*: Seriens »deferral of the ultimate signifier« var nemlig ikke »endless«, idet det sidste afsnit af serien langt om længe blotlagde Den Store Sammensværgelse og forankrede alle de forudgående episoders sindrige rænkespil. Det skal retfærdigvis siges, at det sidste afsnit blev sendt efter udgivelsen af Knights bog, men at dømme efter skråsikkerheden i hans teori kom det nok alligevel som en overraskelse for Knight, at serien fik den meningsgivende afslutning, *The Crying of Lot 49* stadig mangler.

sentativt for hele forfatterskabet. Det, at Oedipas quest aldrig når frem til sin afslutning, er ikke ensbetydende med, at en analyse af romanen ikke kan nå frem til en konklusion.

På trods af læserens store frihed vil jeg altså hævde, at det ikke er sådan at alt er tilladt i analysen af Pynchons romaner. Værkernes indre logik, deres optimering af informationsværdien og den deraf følgende overladelse af betydningsdannelsen til hver enkelt læser, medfører ganske vist, at man ikke kan tale om decideret rigtige eller forkerte læsninger, så længe de er internt konsistente. Den fortolkningsfrihed, som romanernes markante uvished fører med sig, er imidlertid i høj grad en frihed under ansvar, og selv om værkets betydningspotentiale til det sidste holdes åbent, kan der ikke herske den store tvivl om, at visse valg i fortolkningen af romanen er mere 'rigtige' end andre, og at visse konstellationer holder bedre vand end andre. Som i den allerede citerede passage fra *Gravity's Rainbow* om kreativ paranoia er det »the system that matters. How the data arrange themselves inside it. Some are consistent, others fall apart« (GR, 638). En analyse, der hævder, at *The Crying of Lot 49* er en kodet skildring af Kennedy-mordet, er måske konsistent nok på det lokale plan, i den specifikke konstellation af citater, som Hollander opstiller, men hvis man betragter den i lyset af romanens globale kritik af netop paranoide læsninger som Hollanders, så bliver den inkonsistent og falder fra hinanden. Læseren af *The Crying of Lot 49* har *qua* informationsteoriens »freedom of choice« ganske vist fået *carte blanche* til at vælge lige præcis den besked, han har lyst til i romanen, men det er ikke ensbetydende med, at den enkelte kritiker er fritaget fra et etisk krav om en ansvarlig omgang med teksten, og det betyder heller ikke, at hans eller hendes valg ikke står til diskussion.

Hele den foregående diskussion peger ufravigeligt på, at uvished og flertydighed er centrale aspekter af den postmodernistiske litteratur, og min analyse af *The Crying of Lot 49* synes altså i udgangspunktet at bekræfte f.eks. Ihab Hassan og Brian McHale i deres betoning af netop disse postmodernistiske kendetegn. Jeg vil imidlertid hævde, at lokaliseringen af den postmodernistiske uvished i informationsteoriens pragmatiske kommunikationssyn snarere end i dekonstruktionens sprogfilosofi bør lede til en rekonceptualisering af dette grundtræk ved den postmodernistiske litteratur. En kritiker som Paul De Man betragter sprog og kommunikation som i bund og grund ukontrollerbare størrelser, der er under konstant belejring af ironien. I sin klassiske tekst om ironibegrebet karakteriserer De Man netop ironien som »the permanent parabasis of the allegory of tropes« (De Man 1996, 179); som et grundvilkår i sproget, der punkterer ideen om et funktionelt og kommunikativt autentisk sprog og understreger signifianternes frie spil:

The authentic language is the language of madness, the language of error, and the language of stupidity. [...] It is such because this authentic language is a mere semiotic entity, open to the radical arbitrariness of any sign system and as such capable of circulation, but which as

such is profoundly unreliable. [...] [I]t is circulation which is out of hand, not like nature but like money, which is a sheer circulation or play of the signifier, and which is, as you know, the root of error, madness, stupidity, and all other evil. [...] And it is a free play of the signifier. [...] Words have a way of saying things which are not at all what you want them to say. You are writing a splendid and coherent philosophical argument but, lo and behold, you are describing sexual intercourse. Or you are writing a fine compliment for somebody and without your knowledge, just because words have a way of doing things, it's sheer insult and obscenity you are really saying. There is a machine there, a text machine, an implacable determination and a total arbitrariness [...] which inhabits words on the level of the play of the signifier, which undoes any narrative consistency of lines, and which undoes the reflexive and the dialectical model, both of which are, as you know, the basis of any narration. (De Man 1996, 181)

Hvis jeg ellers har forstået De Man ret (og hele hans argument synes egentlig at pege på umuligheden af at forstå ham ret), så unddrager sproget sig konsekvent vores kontrol og underminerer muligheden for at kommunikere et specifikt budskab intakt fra afsender til modtager. Det er dette på én gang pessimistiske og løsslupne sprogsyn, der ligger til grund for den teoretiske postmodernismekonstruktions koncipering af uvisheden og flertydigheden i de postmodernistiske romaner, og som på sin vis reducerer deres udsagn til den samme skeptiske relativisering af mulighederne for overhovedet at kommunikere.

Informationsteoretikerne, kommunikationsteoretikerne, kybernetikerne, og ikke mindst de postmodernistiske forfattere, der lægger sig i forlængelse af dem, forholder sig anderledes pragmatisk til kommunikationssituationen. Ligesom De Man betragter de kommunikationen som et problem, men til forskel fra de dekonstruktive teoretikere betragter de den ikke som et uoverstigeligt problem. Kommunikationen mellem en afsender og en modtager vil altid være belejret fra alle sider af støj og entropi, og det kommunikerede er følgelig konstant udsat for en potentielt meningsforstyrrende forvrængning. Ved hjælp af redundans kan forvrængningen imidlertid reduceres i en sådan grad, at informationen når nogenlunde intakt igennem kommunikationskanalen. I nogle tilfælde har forfatteren et særligt budskab (i traditionel forstand) på hjerte, og i givet fald kan han reducere støjen og skrue op for redundansen i det kommunikationssystem, hans roman udgør, for at øge sandsynligheden for, at det intenderede budskab når frem til modtageren. En sådan tydeliggørelse af budskabet ville samtidig, som vi har set, reducere værkets informationsværdi, dets betydningspotentiale, og de fleste postmodernistiske forfattere vælger da også som regel at bevæge sig bort fra entydigheden og hen imod flertydigheden. Postmodernisterne ønsker generelt ikke at kommunikere så klart som muligt. De *opsøger* ligefrem misforståelser og selvmodsigelser, men i samme bevægelse genererer de flere fortolkningsmuligheder. Det afgørende er imidlertid, at forfatteren inden for det informationsteoretiske paradigme i vid udstrækning har muligheden for at

vælge, hvor klart eller flertydigt hans værk skal være. Flertydigheden og uvisheden er ikke, som i det dekonstruktive paradigme, et iboende og uundgåeligt træk ved sproget og kommunikationssystemet, men en i høj grad kontrollerbar faktor, som man så at sige kan skrue op og ned for. Den er ikke et diffust grundvilkår, der underminerer muligheden for kommunikation, men er en mere afgrænselig og kvantificerbar størrelse, der gør det muligt at tale om *et spektrum af uvished* inden for litteraturen. I den ene ende af spektret finder vi en velkendt 'ulæselig' roman som James Joyces *Finnegans Wake*, og i den anden ende triviallitteraturens forudsigelige klicheer. Omkring midten af spektret støder vi så på vidt forskellige værker som *The Crying of Lot 49*, Nabokovs *Lolita*, Conrads *Heart of Darkness*, Henry James' *The Turn of the Screw*, Joyces *Ulysses*, Fitzgeralds *The Great Gatsby* og Don DeLillos *White Noise* – alle værker, der kiler sig ind mellem det kaotiske og det entydige, mellem kaotiske *Finnegans Wake* og forudsigelige *The Da Vinci Code*, og som samtidig hører til blandt de mest analyserede og diskuterende værker fra forskellige perioder.

Det skal kraftigt understreges, at graden af uvished ikke er et mål for kvalitet. Hvad er egentlig bedst: Gaddis' støjende *JR* eller Carvers lydefri noveller? Spektret skal naturligvis heller ikke betragtes som en videnskabelig skala, hvor man kan tildele forskellige værker en objektivt udmålt uvishedskvotient. Jeg vil imidlertid hævde, at informationsteoriens pragmatiske kommunikationssyn netop muliggør en form for gradbøjning af uvished og en medfølgende forsigtig opdeling af litteraturen i forskellige grader af uvished, der synes at være mere hensigtsmæssig end dekonstruktionens insisteren på alle værkers fundamentale uvished.

Ved at forholde sig lige så pragmatisk til kommunikationssituationen som informationsteoretikerne og postmodernisterne kan kritikerne i højere grad sondere imellem forskellige værker og give et mere loyalt og dækkende billede af de forskellige kommunikative praksisser, der er på færde i perioden. Den markante uvished i *The Crying of Lot 49* er en sammensat størrelse, der både kan betragtes som en tekstuel afspejling af omgivende historisk turbulens, som en kritik af traditionel historie- og litteraturskrivning og de dermed forbundne læsevaner, som et ideologisk opgør med samfundets kontrolstrukturer, som en modstand mod lukning og – ikke mindst – som en optimering af værkets informationsværdi, dets betydningspotentiale. Uvishedens komplekse funktion i romanen hænger nøje sammen med, at den på én gang er kommunikation og en teoretisk gennemreflekteret afspejling af selve kommunikationsprocessen. Romanen udgør ikke blot signalet i et kommunikationssystem, men medtænker alle dele af kommunikationssystemet i selve sin form, og en analyse af romanen skal således også medtænke elementer som afsender, modtager, signal, støj, redundans, informationsværdi og entropi.

En grundig analyse af *The Crying of Lot 49*s kommunikative praksis, og den deraf følgende fokus på begreber som støj, redundans og informationsværdi, gør det muligt at begribe postmodernismens uvished som andet og mere end en rituel iscenesættelse af signifianternes frie spil, og

den tillader at indplacere postmodernismens repræsentationsmodus i en position mellem logocentrisme og *différance*, mellem det bogstavelige og det metaforiske, mellem naiv mimesis og abstrakt selvrefleksion. Som det hedder i *The Courier's Tragedy*: »Heretofore the naming of names has gone on either literally or as metaphor. But now [...] a new mode of expression takes over« (71).

4.2.24. Amerikas mørke hjerte

Med udpegningen af informationsteoriens afgørende rolle for Pynchons og postmodernismens kommunikationsstrategi er vi ved at være nået til vejs ende i vores analyse af *The Crying of Lot 49*, men der resterer stadig et vigtigt hængeparti; et hængeparti, som Oedipa Maas efterlader bag sig i sin færd frem mod en blændende indsigt, men som vi afslutningsvis skal vende tilbage til.

På sin vis er dette hængeparti nært knyttet sammen med den forudgående diskussion om kommunikation. En væsentlig del af *Lot 49*s tematisering af kommunikation tager sit afsæt i informationsteoriens indviklede teoridannelser, men Pynchons fokus på kommunikationen begrænser sig ikke til, hvad Pynchon i forordet til *Slow Learner* nedsættende kalder for »theoretical stuff« (SL, 14). Jeg minder om, at Pynchon i forordet til novellesamlingen lagde afstand til en abstrakt og teoretisk funderet tilgang til litteraturen og i stedet plæderede for en fiktion med »some grounding in human reality« (SL, 20); en fiktion, »which had been made luminous, undeniably authentic by having been found and taken up, always at a cost, from deeper, more shared levels of the life we all really live« (SL, 23). Hans afstandtagen til *The Crying of Lot 49* i forordet og ved andre lejligheder kunne tyde på, at han ikke selv synes, romanen lever op til denne etiske fordring, men som jeg antydede i den indledende gennemgang af forordet, finder jeg ikke Pynchons selvkritik helt berettiget. Som den forudgående analyse peger på, er der ganske vist ingen tvivl om, at romanens tilgang til kommunikation i vid udstrækning baserer sig på »theoretical stuff«, men denne tilgang udelukker på ingen måde »some grounding in human reality«. Vi skal huske på, at kommunikation er en proces, der indebærer en afsender og en modtager, og fra i den foregående informations-teoretisk funderede analyse at fokusere på selve processen, skal vi sluttelig vende blikket mod processens yderpoler og forudsætninger: mod de mennesker, der kommunikerer og – som det antydes i selve ordets etymologi – skaber et fællesskab derved.

At kommunikation for Pynchon er andet og mere end et abstrakt teoretisk koncept signaleres ved adskillige lejligheder i *The Crying of Lot 49*. W.A.S.T.E. betegnes som et kommunikationsnetværk gennem hvilket »X number of Americans are *truly* communicating« (170, min kursivering), og i den lyriske evokation af de bumser og vagabonder, der eksisterer i sprækkerne af det officielle Amerika, taler fortælleren om »the secular miracle of communication« (180). Der er mange allusioner til mirakler i *The Crying of Lot 49*,⁶⁴⁸ og både Oedipa Maas og læsere som Edward Mendelson

⁶⁴⁸ Se f.eks. 14, 74, 119, 124, 132, 153, 180.

har travlt med at opspore traditionelle hellige mirakler, men i lyset af romanens kritik af jagten på religiøs indsigt er det særligt værd at hæfte sig ved de sekulære mirakler.

Under sin nattevandring støder Oedipa Maas på en tidligere bekendt, den mexicanske anarkist Jesús Arrabal. På trods af sit unægtelig helligt klingende fornavn giver Jesús Oedipa en overraskende jordnær definition på, hvad et mirakel er:

You know what a miracle is. Not what Bakunin said. But another world's intrusion into this one. Most of the time we coexist peacefully, but when we do touch there's cataclysm. Like the church we hate, anarchists also believe in another world. Where revolutions break out spontaneous and leaderless, and the soul's talent for consensus allows the masses to work together without effort, automatic as the body itself. And yet, señá, if any of it should ever really happen that perfectly, I would also have to cry miracle. An anarchist miracle. (120)

Arrabals utopiske vision er i bund og grund en alternativ definition på »the secular miracle of communication«: Når Arrabal i forbindelse med sin muligvis naive forestilling om den perfekte revolutionære konsensus taler om en anden verden, der trænger ind i denne verden, refererer han ikke til det helliges indbrud i det sekulære, sådan som f.eks. Mendelson hævder.⁶⁴⁹ Han taler snarere om forskellige sekulære verdener, der fletter sig ind i hinanden i en kommunikativ proces. Denne integration af forskellige verdener kan foregå på flere niveauer. På mikroniveauet kan det være et enkelt individs afgrænsede verden, der bryder ind i vores solipsistiske tårn, fletter sig ind i vores egen individuelle og afgrænsede verden og skaber et nyt fællesskab. På makroniveauet kan det være den »separate, silent, unsuspected world« (125), det udstødte Amerika, der eksisterer i en slags internt eksil, »from somewhere else invisible yet congruent with the cheered land she lived in« (180); det kan være denne marginaliserede og usynlige del af Amerikas befolkning, der langt om længe dukker frem fra eksilet og insisterer på sin kontinuitet med resten af nationen – på det, fortælleren kalder »the American continuity of crust and mantle« (177). Dét er de sande mirakler i *The Crying of Lot 49*: ikke Helligåndens nedstigning over apostlene, men etableringen af kommunikation og fællesskab mellem hidtil separate verdener.

Kommunikationens sekulært mirakuløse natur understreges i en af romanens mærkeligste, og øjensynligt mest umotiverede scener: Udmattet efter sin nattevandring i San Franciscos gader vender Oedipa Maas tilbage til sit hotel. Da hun 30 sider tidligere i romanen tjekkede ind på hotellet, blev hun mødt af et skilt i lobbyen, der proklamerede »Welcome California Chapter American Deaf-Mute Assembly«, og da hun efter sin rejse til nattens ende vender tilbage til hotellet, finder hun et døvstumt bal i fuld udfoldelse. Jeg citerer den korte scene i sin helhed:

⁶⁴⁹ Se Mendelson 1978b, 126.

4. Postmodernistisk litteratur

Back in the hotel she found the lobby full of deaf-mute delegates in party hats, copied in crepe paper after the fur Chinese communist jobs made popular during the Korean conflict. They were every one of them drunk, and a few of the men grabbed her, thinking to bring her along to a party in the grand ballroom. She tried to struggle out of the silent, gesturing swarm, but was too weak. Her legs ached, her mouth tasted horrible. They swept her on into the ballroom, where she was seized about the waist by a handsome young man in a Harris tweed coat and waltzed round and round, through the rustling, shuffling hush, under a great unlit chandelier. Each couple on the floor danced whatever was in the fellow's head: tango, two-step, bossa nova, slop. But how long, Oedipa thought, could it go on before collisions became a serious hindrance? There would have to be collisions. The only alternative was some unthinkable order of music, many rhythms, all keys at once, a choreography in which each couple meshed easy, predestined. Something they all heard with an extra sense atrophied in herself. She followed her partner's lead, limp in the young mute's clasp, waiting for the collisions to begin. But none came. She was danced for half an hour before, by mysterious consensus, everybody took a break, without having felt any touch but the touch of her partner. Jesús Arrabal would have called it an anarchist miracle. Oedipa, with no name for it, was only demoralized. She curtsied and fled. (131-32)

I deres mirakuløse lydløse konsensus synes de døvstumme – nøjagtig som brugerne af W.A.S.T.E.-netværket – at være »truly communicating«, og passagen udtrykker i al sin surrelle karakter en optimistisk tro på kommunikationen, der rækker hinsides dekonstruktionens pessimistiske sprog-syn. Kommunikationens sekulære mirakel frembyder rent faktisk en mulig vej ud af ensomheden og isolationen, ikke mindst for Oedipa Maas. I begyndelsen af romanen griber hun da som vist også muligheden. Hendes isolation brydes, spejlet knuses, og efter forførelsesscenen med Metzger kommer hun for en stund i kontakt med den amerikanske virkelighed, hun i første kapitel er isole-ret fra. Under sin færd ud i virkeligheden opdager hun Tristero og W.A.S.T.E., men hun opdager i bund og grund ikke, hvad det egentlig er, hun opdager: Forhippet som hun er på at nå frem til et traditionelt denouement på sin quest haster hun fremad i stedet for at gøre ophold og overveje implikationerne af W.A.S.T.E.-systemet. På det eksplicite plan kritiseres hun som vist af fortælle-ren for ikke at være en dygtig nok detektiv, og for ikke at følge op på alle de lovende spor, hun støder på i sit opklaringsarbejde. På et implicit plan kritiseres Oedipa imidlertid for at være *for* meget detektiv og for at rette blikket ufravigeligt på gådens løsning snarere end på de spor, hun støder på undervejs. Sporene har for Oedipa ingen værdi i sig selv, men er blot trin på den stige, der skal føre hende op til den endelige indsigts piedestal, hvorfra hun kan overskue alt, men ved at ignorere de enkelte spors realiteter, ignorerer Oedipa de elementer af questen, der for alvor kunne have udfriet hende fra ensomheden.

Da Oedipa skal smide brevet i postkassen for den gamle sømand har hun som tidligere på-peget svært ved at skelne postkassen fra en skraldespand (129-30). W.A.S.T.E. er for Oedipa ikke meget andet end WASTE, et affaldsprodukt af hendes opklaringsarbejde, som hun er lidt for villig

til at kassere. Da den gamle sømand rækker ud efter Oedipa, og hun sætter sig ned og holder om ham, øjner man i et kort øjeblik muligheden for, at Oedipa vil tage et ansvar på sig og for alvor sætte sig ind i et andet menneskes lidelser, men efter at have holdt sømanden i sine arme et kort øjeblik siger hun hele to gange (»a bit of redundancy so that the message would not be lost«): »I can't help«. Sømanden repræsenterer Oedipas vel nok mest oplagte chance for at tage del i W.A.S.T.E.-netværkets ægte kommunikation, men i denne afgørende situation ser hun sig ude af stand til at kommunikere, til at deltage i et fællesskab.

Scenen med sømanden udgør hverken romanens første eller sidste kommunikationssvigt for Oedipa. Allerede på romanens første side giver »the greenish dead eye of the TV tube« (9) anelser om den manglende kommunikation i Oedipas tilværelse, og senere demonstrerer Oedipa gang på gang sine manglende evner til at kommunikere. I scenen med Nefastis' maskine instruerer Nefastis Oedipa: »Leave your mind open, receptive to the Demon's message«, og hun sætter sig efterfølgende foran maskinen, »waiting for the Demon to communicate« (106). Oedipa er imidlertid ingen »sensitive«: »For fifteen minutes more she tried; repeating, if you are there, whatever you are, show yourself to me, I need you, show yourself. But nothing happened« (107). I scenen med de døvstummes dans lader Oedipa sig føre passivt rundt af sin partner og deltager på intet tidspunkt aktivt i den kommunikative proces, der tillader danserne at bevæge sig rundt uden kollisioner. Og da Oedipa hen mod slutningen af romanen deltager i en omgang gravøl for Randolph Driblette,⁶⁵⁰ prøver hun desperat at række ud mod den afdøde for at få svar på nogle af sine spørgsmål:

She tried to reach out, to whatever coded tenacity of protein might improbably have held on six feet below, still resisting decay [...]. But there was silence. Driblette, she called. The signal echoing down twisted miles of brain circuitry. Driblette!

But as with Maxwell's Demon, so now. Either she could not communicate, or he did not exist. (161-62)

Citatets afsluttende enten/eller-konstruktion udgør naturligvis endnu et falsk dilemma, endnu en udelukket midte. Oedipa kan ikke kommunikere OG Driblette eksisterer ikke mere, men ved at opstille det falske dilemma kan Oedipa bilde sig selv ind, at muligheden for at stille Driblette alle de spørgsmål, hun skulle have stillet ham, mens han endnu var i live, stadig er til stede.

Hvis man troede, at *The Crying of Lot 49* som så mange andre romaner på opbyggelig vis skulle skildre hovedpersonens gradvise og slidsomme færd ud af isolationen og ind i fællesskabet, tager man altså fejl. Oedipa evner ikke at tage imod alle de muligheder for kommunikation, hendes detektiviske færd åbner op for, og da hun på romanens sidste sider gør status over sine ople-

⁶⁵⁰ Instruktøren har begået selvmord ved at drukne sig i Stillehavet – eller også er han blevet myrdet af Tristero. Oedipa finder aldrig svaret inden for romanens rammer, men måske kan mysteriet blive løst ved den afsluttende auktion...

velser, finder vi hende så alene og afskærmet fra omverdenen som nogen sinde, »her isolation complete« (177). Benny Profanes sidste ord i V. kunne lige så vel gælde for Oedipa Maas: »offhand I'd say I haven't learned a goddamn thing« (V., 454).

4.2.25. Invisible Men

Oedipas manglende udvikling i romanen er dels en funktion af hendes solipsisme og manglende evne til at kommunikere, dels en funktion af det fortolkningsmæssige tunnelsyn, der er et levn fra hendes universitetsuddannelse (104), og som hun pligtskyldigst har båret med sig uden for murene, over i det virkelige liv. Under sin uddannelse har Oedipa lært at læse efter plottet, og det gør hun efterfølgende i så koncentreret en grad, at hun ikke løfter blikket fra skriften og opdager de triste randeksistenser, der befinder sig i marginen af hendes leksikalske quest.

De er der ellers lige fra starten af romanen, de bedrøvelige skikkelser, de udstødte, de vragede, det menneskelige affald. De invokeres udførligt i beskrivelsen af Muchos arbejde med at sælge brugte biler (13-14); og de er overalt i natten i San Francisco, på gaden, i møntvaskerier og på bussen, hvor Oedipa finder sig selv »among an exhausted busful of Negroes going on to graveyard shifts all over the city« (121). Denne »underground« (88) eller »underworld« (116), disse »Negroes« (82), disse »drunks, bums, pedestrians, pederasts, hookers, walking psychotic« (129), disse »rejects« (167), disse »squatters« og »drifters« (180) gennemvæver snart sagt hver side af romanen og hver ny episode af Oedipas oplevelser, men på trods af deres allestedsnærværende rolle er de nærmest usynlige; ikke blot for Oedipa, men for mange af romanens dygtige læsere. De har ikke nogen klar funktion i romanens fremadrettede plotmaskineri, og som et resultat af deres øjensynligt manglende relevans for løsningen af det centrale mysterium henvises de til marginen af Oedipas opmærksomhed, lige som de er henvist til marginen af det amerikanske samfund.

Borgerne på den usynlige vrangside af den amerikanske virkelighed i *The Crying of Lot 49* indtager i mange henseender den samme position som hovedpersonen i Ralph Ellisons *Invisible Man*. Romanens fortæller indleder sine optegnelser fra undergrunden på mindeværdig facon:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids – and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus side-shows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me. (*Invisible Man*, 3)

Fortælleren er altså ikke usynlig på samme bogstavelige og triviallitterære facon som H. G. Wells Usynlige Mand: Han er usynlig, fordi han er *sort* og dermed konstituerer et problem, som det be-

folkningssegment, der i *The Crying of Lot 49* går under betegnelsen »solid citizen[s]« (58), mest af alt ønsker at ignorere, at se bort fra eller se igennem. Hans usynlighed skal med andre ord ikke lokaliseres hos ham selv, men i de øjne, der ikke vil eller kan se ham.

Det skal understreges, at de marginaliserede borgeres usynlighed i *The Crying of Lot 49* og Pynchons øvrige forfatterskab ikke blot er en funktion af deres race, som i *Invisible Man*, men af social lavstatus i al almindelighed.⁶⁵¹ F.eks. bliver den hvide Slothrop trods sin fornemme puritanske afstamning, der næsten kan spores tilbage til Mayflower, mere og mere usynlig i *Gravity's Rainbow*, i takt med at hans relevans for krigen fortager sig. Slothrop får lov til at vandre rundt i efterkrigstidens sønderbombede Tyskland i sit ynkelige raketkostume og sine lige så ynkelige fantasier om at være superhelten Rocketman, og som følge af sin voksende marginalisering i forhold til efterkrigsperiodens politiske spil ser folk lige igennem ham, trods hans farverige kostume. Således kan han uantastet gennemføre et dristigt raid ind i hjertet af den velbevogtede Potsdam-konference for at befri seks kilo nepalesisk hash. Beskrivelsen af Slothrops uopdagede færd ind gennem talrige sikkerhedsforanstaltninger minder om indledningen på Ellisons roman:

Invisible. It becomes easier to believe in the longer he can keep going. Sometime back on Midsummer Eve, between midnight and one, fern seed fell in his shoes. He is the invisible youth, the armored changeling. Providence's little pal. Their preoccupation is with forms of danger the War has taught them [...]. They don't know about Rocketman here. They keep passing him and he remains alone, blotted to evening by velvet and buckskin – if they do see him his image is shunted immediately out to the boondocks of the brain where it remains in exile with other critters of the night... (GR, 379)

Usynlighed er hos Pynchon således ikke kun et spørgsmål om race, men om marginalisering i det hele taget. De usynlige skikkelser i periferien af Oedipas quest er ikke kun de sorte eller mexicanerne, men også de fattige, de arbejdsløse, de hjemløse, bumserne, alkoholikerne, de usselte lønne- de, de tossede. Deres (manglende) rolle i samfundet er imidlertid meget lig den rolle, fortælleren i *Invisible Man* og hans sorte brødre indtager i et Amerika, der ikke har brug for dem;⁶⁵² et Amerika, der forviser dem til »the boondocks of the brain«.

Selv om de udstødtes placering i udkanten af det amerikanske samfund er den samme i *Invisible Man* og *The Crying of Lot 49*, så er deres placering i de to romaner langt fra den samme. I Ellisons roman sættes de marginaliserede i centrum. Hovedpersonen og fortælleren er selv en af de udstødte og usynlige, og ved at give ham stemme og gøre ham synlig for læseren vender Ellison

⁶⁵¹ De to ting hænger dog ofte uløseligt sammen.

⁶⁵² Eller rettere: Amerika *har* brug for dem, til at få maskineriet til at køre og gøre det beskidte arbejde, ingen andre gider at røre ved. F.eks. får fortælleren i *Invisible Man* på et tidspunkt arbejde på en infernalsk fabrik, hvor han skal tage sig af en række livsfarlige maskiner.

op og ned på den sædvanlige sociale dagsorden. Samfundets bipersoner bliver for alvor hovedpersoner i Ellisons roman, og måske derfor står *Invisible Man* stadig som et af efterkrigstidens stærkeste indlæg i racedebatten. Receptionen af romanen har da også netop grebet fat i denne centrale og meget synlige problemstilling (ofte på bekostning af de suveræne stilistiske virkemidler, de mange intertekstuelle lag, den gennemgående fokus på forholdet mellem form og formløshed, osv.: Romanens stærke sociale indignation og klare moralske budskab har i en vis udstrækning skygget for dens utallige øvrige kvaliteter – gjort dem *usynlige*, fristes man til at sige).

Hvor de marginaliserede og usynlige skikkelser i *Invisible Man* sættes i centrum, forbliver de på sin vis marginaliserede og usynlige i *The Crying of Lot 49*. Bortset fra enkelte længere passager, som beskrivelsen af Mucho og de brugte biler, forbliver de i marginen af romanen, i henkastede sidebemærkninger, der forekommer irrelevante i forhold til historien om Oedipa Maas' færd mod den endelige åbenbaring. Selv om de er allestedsnærværende, optager de således rent kvantitetsmæssigt en meget lille del af pladsen i romanens handlingsgang. Et typisk eksempel på deres marginale placering i forhold til den centrale historie finder vi i begyndelsen af kapitel 4, hvor Oedipa som led i sin eksekvering af Pierce Inveraritys testamente tropper op til et aktionærmøde på Yoyodyne-fabrikken. Oedipa er på jagt efter spor (og belønnes, da hun møder Stanley Koteks, der sidder og tegner dæmpede posthorn) og må formodes at have alle antenner ude efter brugbare informationer. I Oedipas sorteringsarbejde er der dog både informationer, hun hæfter sig ved (som Koteks og W.A.S.T.E.-symbolet) og informationer, hun noterer sig og efterfølgende frasorterer som irrelevante. Som i følgende passage:

They gave her a round visitor's badge at one of the gates, and she parked in an enormous lot next to a quonset building painted pink and about a hundred yards long. This was the Yoyodyne Cafeteria, and scene of her meeting. For two hours Oedipa sat on a long bench between old men who might have been twins and whose hands, alternately (as if their owners were asleep and the moled, freckled hands out roaming dream-landscapes) kept falling onto her thighs. Around them all, Negroes carried gunboats of mashed potatoes, spinach, shrimp, zucchini, pot roast, to the long, glittering steam tables, preparing to feed a noontide invasion of Yoyodyne workers. The routine business took an hour; for another hour the shareholders and proxies and company officers held a Yoyodyne songfest. To the tune of Cornell's alma mater, they sang: (82-83)

Jeg skal skåne læseren for de rædselsfulde sange, der følger, og hæfte mig ved beskrivelsen af Oedipas omgivelser. Når man først læser passagen, hæfter man sig sandsynligvis ved de gamle mænd og deres løsslupne hænder og springer let hen over beskrivelsen af de »Negroes«, der serverer maden for de sultne aktionærer. Set i lyset af romanens talrige andre henkastede bemærkninger om udmattede sorte i busser (ikke biler!) på vej til natarbejde, osv., fremtræder oplysningen

dog pludselig meget mere signifikant. Mens de privilegerede aktionærer (der skriver deres sange til melodien af Ivy League-universiteters hymner) mæsker sig, bevæger sorte, usynlige tjenere sig rundt og sørger for, at bordene er fyldt, ligesom de sorte natarbejdere holder det nødvendige maskineri i gang, mens den hvide middelklasse sover trygt i deres senge. Pynchon gør ikke noget større væsen ud af denne problematiske samfundsstruktur i *The Crying of Lot 49*, men alene det faktum, at han sjældent forpasser en chance for at nævne (og derpå forbipassere) disse marginaliserede skikkelser, indikerer, at han tillægger dem meget mere end forbipasserende betydning.

At Pynchon på trods af de marginaliseredes perifere rolle i *The Crying of Lot 49* er endog overordentlig bevidst om disse uanselige figurer i samfundets margin bliver tydeligt, hvis man vender blikket mod den gennemgribende revision, novellen »Under the Rose« gennemgik inden inklusionen i V. »Under the Rose« blev oprindeligt publiceret i foråret 1961, i tidsskriftet *The Noble Savage*. Novellen er en actionmættet spionhistorie om en nært forestående apokalypse. Men i modsætning til stort set al anden spionlitteratur fra denne periode, så er scenen ikke en mørk, tåget aften et eller andet sted i nærheden af Checkpoint Charlie, perioden ikke den Kolde Krig og antagonisterne ikke trenchcoat-klædte repræsentanter for hhv. den Frie Verden og den Kommunistiske Svøbe. »Under the Rose« foregår nemlig i Egypten i slutningen af 1800-tallet og centrerer sig om den efterhånden næsten glemte Fashoda-krise.⁶⁵³

Fortællingen handler kort fortalt om den engelske mesterspion Porpentine's opgør med sit tyske modstykke under Fashoda-krisen. Tyskerne prøver at puste til gløderne og få Fashoda-krisen til at udvikle sig til noget større og farligere, og englænderne forsøger at forhindre krisen i at udvikle sig til en apokalyptisk konfrontation mellem de europæiske stormagter. Novellen skildrer på underholdende vis spionernes diplomatiske manøvrer og skinmanøvrer, der leder frem til et dramatisk klimaks i pyramidernes skygge.

»Under the Rose« er en glimrende lille novelle, og den indtager en vigtig plads i Pynchons forfatterskab, idet han her for første gang sætter sig ud over sin egen samtid og retter blikket mod Historien. Bevægelsen i novellen går fra det lokale fra det globale: gennem undersøgelsen af en specifik historisk begivenhed udfolder Pynchon en serie generelle betragtninger over en større historisk periode, og over Historien som kategori. Samtidig må man konkludere, at novellen i sammenligning med mange af Pynchons komplekse formeksperimenter er usædvanlig let at gå til. Den flerlagede spionhistorie lader sig uden problemer fortolke ud fra klassisk novelleteori, idet historien er ufravigeligt centralperspektivisk, og synsvinklen hele vejen igennem ligger tæt på hovedpersonen Porpentine. Som *The Crying of Lot 49* er novellens plot stringent lineært, og som de

⁶⁵³ Fashoda-krisen var kulminationen på en række territoriale stridigheder mellem Storbritannien og Frankrig på det afrikanske kontinent. Krisen udløste næsten en omfattende krig mellem nationerne, men kun næsten...

fleste noveller rummer »Under the Rose« en klassisk peripeti; et pivotalpunkt, der markerer en central indsigt for hovedpersonen.

To år efter udgivelsen af »Under the Rose« kunne man læse den samme spionhistorie i Pynchons debutroman *V.*, nærmere bestemt i tredje kapitel: »In which Stencil, a quick-change artist, does eight impersonations« – eller er det nu også den samme historie? Hovedpersonerne er de samme, begivenhederne er de samme, rækkefølgen af begivenheder ligeså. Kapitel 3's *fabula* er med andre ord mere eller mindre identisk med »Under the Rose«s *fabula*. Alligevel er historien næsten ikke til at genkende. Pynchon har nemlig foretaget en total omplantning af novellens form for at indpasse den i *V.*s større skema. Spionhistorien udgør nu en del af Herbert Stencils quest efter *V.*, og som et resultat af Stencils detektiviske metode (der indebærer, at han ved hjælp af såkaldte »impersonations« overtager de involverede aktørers perspektiv i et forsøg på at rekonstruere det hændte) er fortællingen om spionernes opgør fragmenteret til ukendelighed. Hvor fortællerstemmen i »Under the Rose« var centralperspektivisk og tæt på Porpentine, er romankapitlet fragmenteret ud i 8 perspektiver, der hver især udgør en af Stencils »impersonations«. Hvert af disse perspektiver er desuden marginalt i forhold til den underliggende spionhistorie, idet de knytter sig til forskellige 'indfødte' i Egyptens turistmaskineri, der kun tangentielt berører det centrale plot og dets europæiske hovedpersoner. Det er pludselig blevet vanskeligt at se 'ind' til historien, at sammenstykke en kontinuitet ud af de 8 fragmenter, og det hjælper umådeligt at have læst den let tilgængelige »Under the Rose« i forsøget på at rekonstruere romankapitlets *fabula*.

Det bliver hurtigt klart, at den æstetiske revision har føjet adskillige nye dimensioner til spionhistorien, og at den underliggende *fabula* måske ikke længere er hovedsagen. Første gang man læser kapitel 3, bruger man stadig energien på at finde ud af, hvad der egentlig foregår, og til det formål er det nødvendigt at frasortere en masse 'irrelevante' detaljer, en masse tekstuel affald. Når vi kommer i tvivl, søger vi et fast holdepunkt – et handlingsskelet – og i den første gennemlæsnings forsøg på at læse efter plottet er tekstens *suzhet* blot en lidt besværlig forhindring på vejen frem til *fabulaens* sikre havn. Efter flere gennemlæsninger går det imidlertid op for læseren, at netop denne frasortering af det overflødige er en moralsk betænkelig aktivitet, som man uafvidende er blevet medskyldig i. Efterhånden bliver det klart, at der ligger hele menneskeskæbner og vibrer i tekstens folder, skæbner som blev udgrænset i den første *fabula*-centriske læsning. Fælles for disse skæbner er, at de udgør den usynlige underside af det, Pynchon kalder Baedeker-land,⁶⁵⁴ dvs. den turistsfære, der består af spektakulære overflader og tog, der går til tiden. I første gennemlæsning betragter man blot Stencils 8 »impersonations« som kanaler, hvorigennem spionhistorien eksponeres. I overensstemmelse med informationsteorien er disse kanaler fyldt med 'støj' – over-

⁶⁵⁴ Opkaldt efter tyskeren Karl Baedeker, hvis navn gennem halvandet århundrede har været nærmest synonymt med rejseførere.

flødige betragtninger og forvrængende subjektive vurderinger – som den kompetente læser må frasortere for at rekonstruere signalet: den underliggende spionhistorie. Hvis man ændrer fokus lidt og ser på kanalerne selv, folder romankapitlet sig imidlertid ud og tekstens moralske centrum forskydes til den tidligere ignorerede periferi. Her møder vi bl.a. en café-tjener, der ser frem til et natligt erotisk møde, alt imens han undrende betragter de sære engelske café-gæster Porpentine og Goodfellow; en portugisisk togkonduktør, som ad omveje er endt i Cairo med sin kone og tre børn, der alle brændende ønsker sig tilbage til Portugal; en hestekusk, der bekymrer sig om ørkenen, som langsomt kryber tættere på hans baghave; og en falleret engelsk vaudeville-kunstner, som på grund af et par uheldige pædofile eventyr i England befinder sig i permanent eksil i Baedeker-land, hvor han lever af at nasse på de rigtige turister. Alle de skæbner, vi normalt ikke ser, når vi er ude at rejse; som vi ikke *vil* se, fordi de distraherer unødigt fra det centrale: Gizapyramiden, Eiffeltårnet, det trygge hotelværelse. Om den snuskede pædofile vaudeville-kunstner hedder det f.eks.: »He was that sort of vagrant who exists, though unwillingly, entirely within the Baedeker world – as much a feature of the topography as the other automata: waiters, porters, cabmen, clerks. Taken for granted« (V., 70). Og om den bekymrede togkonduktør hedder det, at han er »[m]erely train's hardware for the casual onlooker« (78). Disse usynlige eksistenser er naturligvis alt andet end »hardware«. Som fortælleren tørt konstaterer: »there remains a grand joke on all visitors to Baedeker's world: the permanent residents are actually humans in disguise« (78).

Ved at fokusere på disse 'mennesker i forklædning' udøver Pynchon, hvad der i sin essens er en postkolonialistisk kritik af den instrumentelle herrementalitet, der tillader visse mennesker at betragte omverdenen som noget, der er til for ens egen skyld og komfort.⁶⁵⁵ Vores læsemæssige frasorteringsarbejde spejler sig altså i turistens måde at opleve de varme lande på, i koloniherrer-nes instrumentelle forhold til kolonierne, samt i Stencils monomane jagt på V. Fabula-centrismen har et sidestykke i etno-centrismen har et sidestykke i V-centrismen...

⁶⁵⁵ Man kan finde talrige utilsigtede eksempler på denne mentalitet – et biprodukt af en privilegeret opvækst – i litteraturhistorien, f.eks. i en lille afslørende sekvens fra Fitzgeralds *This Side of Paradise*. Hovedpersonen Amory Blaine sidder i vejkanthen, da en bil stopper op: »He looked up and saw a magnificent Locomobile in which sat two middle-aged men, one of them small and anxious looking, apparently an artificial growth on the other who was large and begoggled and imposing« (*This Side of Paradise*, 240). Amory sætter sig efterfølgende ind på bagsædet og snakker med de to distingverede herrer, mens bilen kører af sted mod Princeton – men hov: hvem kører bilen? Det gør chaufføren naturligvis, men for Blaine (og for Fitzgerald) er han blot »hardware for any casual onlooker«, som det hedder i kapitel 3 af V. Chaufføren er usynlig, tages for givet, og regnes under ingen omstændigheder med til de to mænd, der sidder i bilen. Sådanne blinde punkter kan måske undskyldes i en roman som *Robinson Crusoe*, men de er sværere at tilgive i en roman fra det 20. århundrede, og det er netop en sådan afstumpet og ureflekteret arrogance, Pynchon og Ellison – og, som vi skal se, Nabokov – søger at gøre op med i deres romaner. Det skal retfærdigvis siges, at en mere moden Fitzgerald selv gjorde op med dette instrumentelle menneskesyn i *The Great Gatsby* (1925), specielt i det kritiske portræt af karakteren Tom Buchanan og hustruen Daisy: »They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness« (*The Great Gatsby*, 139).

Det turde stå klart, at Pynchon i sin revision af novellen har valgt at betone de randeksistenser, som var stort set fraværende i »Under the Rose«. I kapitel 3 af *V.* får de stemme og bliver synlige som i *Invisible Man*, men hvor de i Ellisons roman fra start til slut står ufravigeligt i centrum (der er ikke andre handlingstråde i romanen end historien om den marginaliserede fortæller), forbliver de i første gennemlæsning af *V.* usynlige, som et resultat af læserens forsøg på at rekonstruere det begravede handlingsskelet. Det tekstlige affald bemærkes først for alvor ved genlæsningen af romanen, og først derefter kan det i en art alkymistisk proces transformeres fra affald til noget værdifuldt. Som det hedder i *Gravity's Rainbow*: »All the shit is transmuted to gold« (GR, 440)

4.2.26. Kontekstuel redundans: en omvej til Mingeborough og Watts

At samfundets usynlige randeksistenser i høj grad lå Pynchon på sinde, da han skrev *The Crying of Lot 49*, bliver endnu tydeligere, hvis man vender blikket mod de to Pynchon-tekster, der kronologisk indrammer romanen: novellen »The Secret Integration« (1964) og den journalistiske reportage »A Journey Into the Mind of Watts« (1966).

»The Secret Integration« blev oprindeligt udgivet i 1964, i julenummeret af det populære ugemagasin *The Saturday Evening Post*.⁶⁵⁶ Dette magasin, der hovedsagelig trykte populær (og ofte temmelig sentimental) mainstreamfiktion, var egentlig et atypisk forum for en eksperimenterende forfatter som Pynchon, men man må konstatere, at novellen – Pynchons uden tvivl mest ligefremme fortælling – passer udmærket ind i konteksten.

Novellen handler kort fortalt om en lille gruppe børn i det hvide og velhavende forstads-kvarter Mingeborough.⁶⁵⁷ Som alle andre børn i nabolaget har de travlt med at lege indviklede lege, danne hemmelige klubber osv., men i modsætning til de andre kliker i kvarteret har Tim, Grover og Étienne en ganske særlig ven: »Carl Barrington, a colored kid they knew« (SL, 137). Sorte er ikke ligefrem velsete i Mingeborough, hvilket Tim konstaterer, da han overhører sin mor ringe til Carls nytilflyttede forældre og overgyde dem med racistiske skældsord (139), men den lille klike holder ufortrødent fast i deres nye ven, selv da deres forældre i endnu et forsøg på at fordrive den sorte skamplet i det pæne kvarter overdynger Barrington-familiens forhave med affald.

Årsagen til børnenes stædige trofasthed over for Carl forklares delvist i et langt, centralt flashback, der udgør novellens peripeti (158-81). Et år før novellens nutid ender vennerne (på det tidspunkt endnu uden Carl) på et hotelværelse med en sort alkoholiker, McAfee. McAfee havde egentlig ringet til den lokale afdeling af AA for at få hjælp til at komme igennem en svær nat, men som en ondsksfuld racistisk spøg sender de lokale bedsteborgere børnene op til McAfee i stedet, og deres nat med den sorte alkoholiker åbner deres øjne for en verden, de ikke anede eksisterede.

⁶⁵⁶ *Saturday Evening Post* 235 (19.-26. december 1964), s. 36-37, 39, 42-44, 46-49, 51.

⁶⁵⁷ Dette fiktive forstads-kvarter skulle i *Gravity's Rainbow* vende tilbage som Slothrops barndomshjem. Et af børnene i novellen hedder faktisk Hogan Slothrop: Barn – skal det i 1973 vise sig – af Tyrone Slothrops bror Hogan.

McAfee minder på mange måder om de randeksistenser, som befolker afkrogene i V. og *Gravity's Rainbow*, og som Oedipa støder på under sin nattevandring i San Francisco. Natten synes i det hele taget at være de udstødtes medium, og da børnene lukker hoteldøren og sætter sig ned ved siden af den grædende McAfee, konstaterer fortælleren, at »that was how their night's vigil began« (170). I løbet af natten opruller McAfee gradvist sin triste historie for de døsende børn:

It was as if Mr. McAfee too were broadcasting from somewhere quite distant, telling about things Tim would not be sure of in the daylight: a brother who'd left home one morning during the depression and got on a freight and disappeared, later sending them this one postcard from Los Angeles, and Mr. McAfee, just a boy, deciding to follow him there the same way, only that first time he got no further than Houston; a Mexican girl he'd been with for a while, and she used to drink some stuff all the time, a word Tim couldn't make out, and she had a baby boy who'd died from a rattlesnake bite (Tim saw the snake, headed for him, and bounced up out of the dream in terror, yelling), and so one morning she'd just gone away, like his brother vanished into the same deserted morning, before the sun was even up; and nights when he would sit by himself down around the docks and look off into the black Gulf, where the lights ended, just cut off and left you this giant nothing [...].

Mr. McAfee slept a little then, and came awake remembering aloud another girl, he'd met on a bus who played tenor and had just left a white musician she'd been with – this was out of Chicago going west. The two of them sat in the back seat over the motor, singing scat choruses of different things back and forth at each other, and later on in the night she slept on his shoulder and her hair was shiny and sweet, and around Cheyenne she got off and said she guessed she'd go down to Denver, so he never saw her again after that last glimpse of her little figure wandering around the old brick railroad depot across the street from the bus station, among all these ancient cowboy-movie-looking baggage carts, carrying her sax case and waving once at him when the bus pulled out. (SL, 171-73)

Man genkender figuren fra *The Crying of Lot 49*,⁶⁵⁸ og den marginaliserede McAfee, der på bedste beskub forsøger at hutle sig gennem tilværelsen, og som desperat prøver at række ud mod sine medmennesker for at slippe ud af ensomhedens fængsel, ville med overvejende sandsynlighed melde sig ind i W.A.S.T.E.'s illegitime kommunikationsnetværk, hvis muligheden bød sig. McAfees slægtskab med de ensomme sjæle i *The Crying of Lot 49* understreges yderligere, da han i et sidste forsøg på at række ud af ensomheden beslutter sig for at ringe til en af sine gamle kærester, Jill. Tim ringer op for McAfee, og da telefonoperatøren lægger røret for at finde Jills nye adresse, bliver linjen tavs:

⁶⁵⁸ Og man genkender den for den sags skyld også fra David Foster Wallaces *Infinite Jest*, der tager læseren med til mange lange AA-møder, hvor den ene lidelseshistorie efter den anden oprulles. I »The Secret Integration« holder Pynchon sig til denne ene lidelseshistorie, men forskellen mellem Pynchons novelle og Wallaces roman er i denne forbindelse kvantitativ, ikke kvalitativ.

Silence fell on the line and it was right around then that Tim's foot felt the edge of a certain abyss which he had been walking close to – for who knew how long? – without knowing. He looked over it, got afraid, and shied away, but not before learning something unpleasant about the night: that it was night here, and in New York, and probably on whatever coast the man was talking about, one single night over the entire land, making people, already so tiny in it, invisible too in the dark; and how hard it would be, how hopeless, to really find a person you needed suddenly, unless you lived all your life in a house like he did, with a mother and father. He turned around to look at the man on the bed and there came to him a hint then of how lost Mr. McAfee really was. [...]

So Tim listened while more clicks and whirs went out like heard fingers, groping across the whole country in the dark, trying to touch one person out of the millions that lived in it. (SL, 174-75)

Med afsæt i en specifik nat i Mingeborough tegnes der et billede af den universelle Amerikanske Nat; en nat, hvor mennesker er fortabte og usynlige for hinanden, og hvor håbet om at finde den eneste ene er forsvindende lille. Som vi skal se om et øjeblik, har Tims vision har en slående lighed med en af de afsluttende passager i *The Crying of Lot 49*, lige fra beskrivelsen af McAfee som »lost«, over den generaliserende bevægelse fra en individuel til en national tilstand af ensomhed, og til beskrivelsen af et natligt telefonopkald, der blandt telefonnetværkets mange millioner muligheder søger efter den rette.⁶⁵⁹

Da operatøren endelig får Jill i røret og fortæller hende, at Carl McAfee gerne vil tale med hende, knuser hendes svar McAfees spinkle håb: »Who?« spørger hun to gange, og inden Tim kan nå at identificere den ekskæreste, der tydeligvis ikke har gjort det store indtryk på Jill, dukker politiet op på hotelværelset og slæber McAfee med sig, for – antydes det – at give ham en gang bank på politistationen, inden han sendes ad Pommern til.⁶⁶⁰

McAfee forsvinder atter ud i natten, og børnene ser ham aldrig igen, men han har tydeligvis gjort et uudsletteligt indtryk på den lille vennekreds. Slutningen af novellen springer atter frem i tiden og beretter om vennernes møde og spirende venskab med den sorte dreng Carl Barrington. I novellens sidste scene går Tim, Grover, Étienne og Carl ind på en isbar og bestiller fire sodavand. »»Four?« said the lady behind the fountain. »Four,« said Grover, and as usual she gave them a funny look« (182). Efter at have drukket deres sodavand følger de Carl hjem, og det er da de når frem til hans hus, at de finder forhaven dynget til med affald. Carl og hans forældre er tydeligvis ikke velkomne i Mingeborough, og i lyset af deres forældres hadefulde handling bliver vennerne

⁶⁵⁹ Oedipa selv beskrives ved adskillige lejligheder som »lost« (se bl.a. 84, 95, 153, 177); i en vigtig afsluttende passage i romanen, som i et følgende afsnit vil blive citeret udførligt, udpeges kontinuiteten mellem Oedipas situation og resten af Amerika (179-82); og i løbet af denne passage tænker Oedipa tilbage på desperate telefonopkald, der beskrives næsten som i »The Secret Integration«: »And the voices before and after the dead man's that had phoned at random during the darkest, slowest hours, searching ceaseless among the dial's ten million possibilities for that magical Other« (180).

⁶⁶⁰ Det afbrudte telefonopkald foregriber naturligvis de mange kommunikationssammenbrud i *The Crying of Lot 49*.

enige om, at det er bedst, hvis Carl holder lav profil et stykke tid. Han fader langsomt ud af billedet, hvorpå hans sande natur afsløres for læseren, og tæppet brat rykkes væk under det fortalte:

He was what grownups, if *they'd* known, would have called an »imaginary playmate.« His words were the kids' own words; his gestures too, the faces he made, the times he had to cry, the way he shot baskets; all given by them an amplification or grace they expected to grow into presently. Carl had been put together out of phrases, images, possibilities that grownups had somehow turned away from, repudiated, left out at the edges of towns, as if they were auto parts in Étienne's father's junkyard – things they could or did not want to live with but which the kids, on the other hand, could spend endless hours with, piecing together, rearranging, feeding, programming, refining. He was entirely theirs, their friend and robot, to cherish, buy undrunk sodas for, or send into danger, or even, as now, at last, to banish from their sight. (SL, 184)

Carl er altså et konglomerat, som børnene har sat sammen af fraser, billeder og muligheder, som de voksne i en understregning af de sortes marginalisering har efterladt »at the edges of towns« som overflødig affald, »auto parts in Étienne's father's junkyard«.⁶⁶¹ Mødet med Carl McAfee har gjort så dybt et indtryk på vennerne, at de rejser en slags monument for ham i form af en usynlig ven (som de oven i købet opkalder efter ham), og således praktiserer de for en stund deres egen hemmelige integration med de aspekter af den sociale virkelighed, som deres forældre mest af alt har lyst til at fortrænge.

»The Secret Integration« er sigende nok den af Pynchons noveller, der har tiltrukket sig *mindst* kritisk opmærksomhed, på trods af at han i forordet til *Slow Learner* fremhæver netop denne fortælling som sin egen favorit.⁶⁶² Den manglende kritiske interesse skal nok ses i lyset af, at novellen med sin ligefremme, realistiske narration og sin temmelig enkelte – for ikke at sige banale – pointe skiller sig ud fra Pynchons sædvanligvis komplekse og tvetydige produktion. Pynchon-receptionen foretrækker afgjort den sofistikerede og svært tilgængelige Pynchon frem for den ukomplicerede og lidt sentimentale Pynchon, og »The Secret Integration« har med sin klare opbygning og sit enkle budskab lidt noget under denne præference.

En egentlig ganske sigende indikation af, hvordan Pynchon sædvanligvis konciperes, og hvor dårligt »The Secret Integration« passer ind i dette billede, finder vi i Bantam-udgaverne af *V.* og *Gravity's Rainbow*, der i den korte forfatterpræsentation fejlagtigt omdøber novellen til »The Secret Investigation« – en titel, der unægtelig går bedre i spænd med Pynchons ry som forfatter til en række syrede og komplekse variationer over detektivgenren og quest-motivet. »The Secret In-

⁶⁶¹ Dette billede peger naturligvis frem mod Muchos Maas' tidligere arbejde med at sælge skrotbunker på hjul.

⁶⁶² Og når den analyseres, kritiseres den gerne – bl.a. af David Seed, der gør meget ud af, hvad han kalder »the obvious weaknesses of the story« (Seed 1988, 70).

tegration« er dog andet og mere end et beklageligt afbræk i Pynchons kringlede litterære kurs. Som en selvstændig novelle er denne moralske julefortælling fra 1964 absolut et nærmere studium værd, og som en slags forstudium til Pynchons tematisering af Amerikas sociale vrangside i *The Crying of Lot 49* – en utvetydig kondensering af en af de problemstillinger, der har præget hele det tvetydige forfatterskab – indtager den en særdeles vigtig plads i Pynchons *oeuvre*.

Halvanden måned efter udgivelsen af *The Crying of Lot 49* blev Thomas Pynchons første og hidtil eneste⁶⁶³ forsøg ud i den journalistiske genre publiceret i *The New York Times Magazine* (søndagstilægget til *The New York Times*). Artiklen »A Journey Into the Mind of Watts« er en essaystisk reportage fra Los Angeles' fattige og primært sorte Watts-kvarter, der sommeren forinden blev ramt af voldsomme raceoptøjer, de såkaldte Watts Riots.⁶⁶⁴ Pynchon besøger kvarteret et år efter urolighederne, og hans reportage er først og fremmest en skildring af den trøstesløse hverdag i Watts.

Avisartiklen er ikke overraskende struktureret omkring en modstilling mellem det sorte Watts og det hvide Los Angeles. Pynchon beskriver, hvordan Watts konstant overflyves af jetfly på vej til lufthavnen L.A. International, og med afsæt i disse glinsende, æteriske maskiner kontrasterer han livet i Watts med det omkringliggende samfund:

From here, much of the white culture that surrounds Watts – and, in a curious way, besieges it – looks like those jets: a little unreal, a little less than substantial. For Los Angeles, more than any other city, belongs to the mass media. What is known around the nation as the L.A. Scene exists chiefly as images on a screen or TV tube, as four-color magazine photos, as old radio jokes, as new songs that survive only a matter of weeks. It is basically a white Scene, and illusion is everywhere in it, from the giant aerospace firms⁶⁶⁵ that flourish or retrench at the whims of Robert McNamara, to the »action« everybody mills along the Strip on week-ends looking for, unaware that they, and their search which will end, usually, unfulfilled,⁶⁶⁶ are the only action in town.

Watts lies impacted in the heart of this white fantasy. It is, by contrast, a pocket of bitter reality. (»Watts«, 78)

⁶⁶³ Med mindre man inkluderer det interview med bandet Lotion, som Pynchon i 1996 udgav i herremagasinet *Esquire*.

⁶⁶⁴ Urolighederne i august 1965 begyndte, da en motorcykelbetjent stoppede en sort bilist, som han mente kørte uforsvarligt. Folk stimlede sammen, temperamenterne slog gnister i augustheden, og inden længe blev den første flaske kastet. De efterfølgende optøjer varede 6 dage og kostede officielt 34 menneskeliv. 1100 blev såret, 4000 arresteret, og 600 bygninger ødelagt. (Til sammenligning kostede urolighederne i 1992 efter Rodney King-retssagen 50-60 menneskeliv, 2000 sårede og 1100 ødelagte bygninger).

⁶⁶⁵ Med *The Crying of Lot 49* og Yoyodyne (»one of the giants of the aerospace industry« (25)) i baghovedet, samt med bevidstheden om, at Pynchon allerede på daværende tidspunkt var i fuld gang med at skrive sin store roman om V2-raketten, forekommer dette led i beskrivelsen af Los Angeles særligt signifikant. Los Angeles og den amerikanske vestkyst er i en vis forstand den vestgående kolonialiseringens endestation, og det er næppe tilfældigt, at *Gravity's Rainbows* sidste kapitel springer 25 år frem i tiden, fra 2. Verdenskrig til Los Angeles anno ca. 1970.

⁶⁶⁶ Som Oedipa Maas' søgen.

Bemærk, hvorledes Pynchon subtilt vender op og ned på forholdet mellem margin og centrum. De sorte indbyggere i Watts er utvivlsomt marginaliserede skikkelser i forhold til det primært hvide mainstream-Amerika, men på trods af deres marginale status skriver Pynchon, at de er omringet – ja endog *belejret* – af det omkringliggende samfund, og at de ligger i hjertet af den hvide fantasi. Watts sættes i centrum og kontrasteres med »the white culture outside« (84). Denne inversion af forholdet mellem det marginale og det centrale afspejler selvfølgelig det rent fysiske faktum, at mange af det amerikanske samfunds fattigste borgere faktisk lever i centrum af landets største metropoler, i nedslidte og ghettoiserede bykerner, som velhaverne i forstæderne kredser langt uden om. Inversionen skal imidlertid nok også betragtes som et bevidst perspektivisk fortællergreb: I sit forsøg på at indkredse livet i yderkanten af det amerikanske samfund prøver Pynchon at sætte sig i de marginaliseredes sted og se deres tilværelse indefra, og igennem flittig brug af det læserinkluderende pronomen »you«⁶⁶⁷ inviterer han læseren med indenfor.

Modsætningen mellem uvirkelighedens Los Angeles og virkelighedens Watts optræder adskillige gange i artiklen, og det er ikke svært at finde ligheder mellem denne journalistiske fremstilling og den roman, Pynchon publicerede halvanden måned tidligere. Pynchons beskrivelse af Watts: »all of it real, no plastic faces, no transistors, no hidden Muzak, or Disneyfied landscaping« (78) leder uvægerligt tanken hen på *The Crying of Lot 49*s beskrivelse af mediesamfundets transistorer (24), dets skjulte Muzak (10) og dets artificielle landskaber (passim), ligesom hans beskrivelse af Watts indbyggere: »the poor, the defeated, the criminal, the desperate« (35) har klare affiniteter til romanens skildring af menneskeligt vrag gods.

Det affaldstema, der er så vigtigt i *The Crying of Lot 49*, spiller også en stor rolle i avisartiklen, der flere gange katalogiserer affaldet i kvarterets »vacant lots« (78), og som eksplicit sidestiller det med en mental tilstand: »It's part of their landscape, both the real and the emotional one: busted glass, busted crockery, nails, tin cans, all kinds of scrap and waste. Traditionally Watts« (78), skriver Pynchon, hvorefter han – som DeLillo skulle gøre 30 år senere i *Underworld* – fortæller om den italienske immigrant Simon Rodia, der ud af det vragede og uønskede skrald, han samlede op i den omkringliggende ghetto, skabte det enorme kunstværk Watts Towers.

Som *The Crying of Lot 49* og »The Secret Integration« er »A Journey Into the Mind of Watts« et forsøg på at åbne læserens øjne for en del af virkeligheden, han normalt fortrænger fra sin privilegerede position i mediesamfundets »well-behaved unreality« (84). Der er ganske enkelt ingen »meaningful communication« (82) mellem den hvide og den sorte kultur, og Pynchons artikel er et velment – og måske i virkeligheden temmelig naivt – forsøg på at etablere kontakt og forståelse mellem de to kulturer.

⁶⁶⁷ En teknik, Pynchon skulle udnytte til fulde i *Gravity's Rainbow*.

I en oplagt parallel til romanens skildring af, hvorledes Oedipas quest gør hende blind over for de nedslående realiteter, hun kommer i kontakt med, skriver Pynchon i artiklen:

While the white culture is concerned with various forms of systematized folly – the economy of the area in fact depending on it – the black culture is stuck pretty much with realities like disease, like failure, violence and death, which the whites have mostly chosen – and can afford – to ignore. The two cultures do not understand each other, though white values are displayed without let-up on black people's TV screens, and though the panoramic sense of black impoverishment is hard to miss from atop the Harbor Freeway,⁶⁶⁸ which so many whites must drive at least twice every working day. Somehow it occurs to very few of them to leave at the Imperial Highway exit for a change, go east instead of west only a few blocks, and take a look at Watts. A quick look. The simplest kind of beginning. But Watts is country which lies, psychologically, uncounted miles further than most whites seem at present willing to travel. (35, 78)

»A quick look« – det er er alt, hvad Pynchon beder læseren om, og det er alt, hvad fortælleren i *The Crying of Lot 49* fordrer af Oedipa, men selv et flygtigt blik kan afsløre nok så mange ubehagelige sandheder, og Oedipa vælger da også i sidste ende at vende ryggen til den gamle sømand og hans lidelsesfæller i den Amerikanske Nat.

»A Journey Into the Mind of Watts« fremstår nærmest som en slags journalistisk appendiks til *The Crying of Lot 49*⁶⁶⁹ – i hvert fald til de dele af romanen, der beskæftiger sig med de marginaliseredes lod. Læst i tandem med novellen »The Secret Integration« aftegner avisartiklen et særdeles klart billede af Pynchons ideer om 60'ernes sociale uligheder, og dette billede kan man med fordel holde sig i baghovedet under analysen af den komplekse roman. Den utvetydige holdning til problemstillingen, man kan aflæse i novellen og avisartiklen, kan naturligvis ikke uden videre projiceres over på fortællingen om Oedipa Maas. *The Crying of Lot 49* udgør sin egen sluttede æstetiske enhed, og de omgivende tekster kan på ingen måde føres som beviser for Pynchons intentioner med romanen. Jeg vil imidlertid hævde, at de to tekster tilsammen udgør en værdifuld kontekstuel forståelsesramme, der sætter visse dele af *The Crying of Lot 49* i et skarpere relief. Det er legitimt at anskue det relativt entydige budskab i de to tekster som en slags arbejdshypotese i analysen af den tvetydige roman, og når denne hypotese så viser sig at kunne indkredse og gøre rede for aspekter af romanen, der sædvanligvis ignoreres i receptionshistorien, så har inddragelsen af konteksten så at sige retfærdiggjort sig selv.

⁶⁶⁸ Som i *The Crying of Lot 49* invokerer Pynchon her »the Freeway« som et sindbillede på Systemet.

⁶⁶⁹ Mere realistisk inklinerede personer ville måske snarere beskrive *The Crying of Lot 49* som en æstetisk overbygning til den journalistiske reportage.

4.2.27. Læsningens alkymi, læserfælder og romanens etiske niveau

En hurtig analyse af *The Crying of Lot 49*s umiddelbare kontekst gør det altså klart, at affald i alle sine afskygninger – det marginaliserede, det uønskede, det vragede – har Pynchons bevågenhed, og i fortællingen om Oedipas oplevelser mellem W.A.S.T.E. og WASTE viderefører han på markant vis sin interesse for det (og de) udstødtes lod. Iscenesættelsen af affaldstemaet er i *The Crying of Lot 49* endnu mere kompleks end i forgængerne og den efterfølgende avisartikel, og på mange måder integrerer Pynchon i denne fortælling bevægelsen fra »Under the Rose« til kapitel 3 af V. i én kompakt roman: Den lineære *The Crying of Lot 49* er nøjagtig lige så hæsblæsende plotfikseret som »Under the Rose«, og ved første gennemlæsning af romanen fokuserer læseren naturligvis på Oedipa og på det lineære plotniveau. Det er ikke naivt at læse *The Crying of Lot 49* på denne måde. Med sin stramme plotopbygning og sin tydelige trækken på detektivgenrens konventioner indbyder Pynchon bevidst til en sådan plotfikseret læsning, der monomant følger Oedipas monomane opklaringsarbejde. I modsætning til »Under the Rose« holder *The Crying of Lot 49* imidlertid ikke, hvad den lover. Det klimaktiske denouement udebliver, og den labyrintiske romans udgang sender os tilbage til indgangen, til titlen, med en implicit opfordring til at begynde forfra.

Med bevidstheden om, at mysteriet om Tristero ikke bliver løst i et traditionelt klimaks, vender de fleste læsere tilbage til romanen med en intention om at finde gådens løsning andetsteds i romanen. Læsningen er stadig detektivisk, så at sige, men i stedet for at fokusere på det lineære plots teleologiske løfter begiver genlæseren sig ind i romanens spatiale, paranoide niveau og begynder at kortlægge symbolske mønstre og latente krydshenvisninger. Som jeg har argumenteret for i det foregående, er der også usædvanlig meget at hente på dette niveau af teksten, og de fleste gode analyser af romanen gebærder sig i dette komplekse netværk af metaforer og symboler. Sådanne læsninger har på overbevisende vis diskuteret vigtige temaer i romanen som entropi (Mangel), religion (Mendelson, Price), konsumerisme (Couturier), medier og kommunikation (Johnston, Seed), flertydighed (Schaub og Tanner), paranoia (Knight, O'Donnell, Johnston), metaforer (Hayles), incest og psykoanalyse (Berressem), romanens referencer til forfattere som Borges, Conrad, Ellison og Fitzgerald (Castillo, Green, Petillon og Baxter), osv. osv. Disse og mange andre læsninger har alle bidraget til at kortlægge Pynchons roman ned i mindste detalje, og der er efterhånden ikke mange af romanens godt 48.000 ord, der ikke på et eller andet tidspunkt har været citeret i et essay eller en videnskabelig afhandling. Det paranoide niveau af *The Crying of Lot 49* er så overdetermineret med potentielle fortolkningskonstellationer, at romanen stadig, 40 år efter udgivelsen, afføder nye og indimellem overraskende læsninger (hvad f.eks. med Dana Medoros analyse af romanens »menstrual economy«!), og det står klart, at man som læser kan overgive sig til og fortabe sig i dette netværk.

Man må dog samtidig konstatere, at selv den mest sofistikerede analyse på romanens spatiale niveau ikke kommer sandheden om Tristero meget nærmere end den plotfikserede læsning, førstegangslæseren af romanen lokkes til at foretage. Man kan lede nok så længe efter kryptiske koder og begravede spor, og man kan være nok så meget »a whiz at pursuing strange words in Jacobean texts« (104), men den blændende åbenbaring, som romanen med sin pentekostale retorik synes at stille den kompetente læser i udsigt, udebliver fortsat.⁶⁷⁰ Mange stiller sig tilfredse med dette, og betragter den utilgængelige indsigts trope (Hite) og den fraværende åbenbaring som romanens egentlige udsagn; som Pynchons postmoderne kritik af logocentrisme og traditionelle hermeneutiske læsninger, hans iscenesættelse af *De Store Fortællingers Død*. Der er som sagt også rigeligt at hente i lokale kortlægninger af romanens mange tematiske matricer. Tristero-historien ender ganske vist i en blindgyde, hvad enten man forsøger at nærme sig løsningen på mysteriet på plotniveauet eller på det spatiale niveau, men der er nok beskæftigelsesterapi i romanen til at man kan acceptere og endog respektere, at gralssøgere uvægerligt vil løbe panden mod en mur.

Jeg vil imidlertid hævde, at det er muligt at bevæge sig videre i fortolkningen end accepten af den utilgængelige indsigt og den efterfølgende uendelige lystvandring rundt i tekstens symbolske netværk. Selv om de mange stærke kortlægninger af forskellige tematiske matricer i romanen kommer rundt omkring i de fleste afkroge af *The Crying of Lot 49*, så er der stadig elementer i tekstens margin, der for det meste falder igennem sprækkerne i selv det mest tæt vævede interpretative netværk; marginale elementer af den type, Jonathan Culler i sin læsning af *Madame Bovary* har betegnet som »descriptive residue«,⁶⁷¹ og som i bund og grund kan sidestilles med tekstuel affald, med *waste*, i hvert fald i forhold til Oedipas quest. Disse elementer i marginen af *The Crying of Lot 49* – og her tænker jeg selvfølgelig på de allerede citerede beskrivelser af de socialt udstødte og deres trøstesløse tilværelse – udgør et tredje niveau i Pynchons roman; et niveau der føjer sig til det lineære plotniveau og det spatiale symbolske niveau. Dette tredje niveau af romanen – vi kan kalde det for *det etiske niveau* – kan ikke siges at være det *egentlige* eller det *centrale* niveau af *The Crying of Lot 49*, selv om analyserne af både »The Secret Integration« og »A Journey Into the Mind of Watts« indikerer, at det er endog overordentligt vigtigt. Det etiske niveau supplerer det lineære og det spatiale niveau i romanen og er trods sin marginale placering i forhold til de andre niveauer dybt afhængigt af dem (ligesom de er afhængige af det etiske niveau for en fuld forståelse af romanens komplekse konstruktion).

⁶⁷⁰ Med mindre man, som Charles Hollander, for alvor mener at have knækket koden og løst mysteriet.

⁶⁷¹ Molly Hite var den første til at applikere Cullers begreb på *The Crying of Lot 49*, og hun citerer Cullers definition af »descriptive residue« som »items whose only apparent role in the text is that of denoting a concrete reality (trivial gestures, insignificant objects, superfluous dialogue« (citeret i Hite 1983, 76). Hites analyse er uden tvivl en af de bedste læsninger af Pynchons roman, men som vi skal se om et øjeblik, er selv hendes indsigtsfulde læsning reduktiv i forhold til Pynchons komplekse romankonstruktion.

Det etiske niveau bryder blot for alvor overfladen tre gange: I den indledende beskrivelse af Mucho og de brugte biler (13-14); i Oedipas nattevandring, kulminerende med scenen med den gamle sømand (125-30); og ikke mindst i den afsluttende lyriske invokation af de udstødte amerikanere, hvor en isoleret Oedipa endelig stopper op på et udslidt jernbaneterræn for at reflektere over noget af det »affald«, hun har ladet bag sig på sin færd, og ikke mindst over affaldets kontinuitet med det renskurede Amerika.⁶⁷² Jeg citerer passagen i sin helhed, i stedet for at frasortere dele af den som affald:

Suppose, God, there really was a Tristero then and that she *had* come on it by accident. If San Narciso and the estate were really no different from any other town, any other estate, then by that continuity she might have found The Tristero anywhere in her Republic, through any of a hundred lightly-concealed entranceways, a hundred alienations, if only she'd looked. She stopped a minute between the steel rails, raising her head as if to sniff the air. Becoming conscious of the hard, strung presence she stood on – knowing as if maps had been flashed for her on the sky how these tracks ran on into others, others, knowing they laced, deepened, authenticated the great night around her. If only she'd looked. She remembered now old Pullman cars, left where the money'd run out or the customers vanished, amid green farm flatnesses where clothes hung, smoke lazed out of jointed pipes. Were the squatters there in touch with others, through Tristero; were they helping carry forward that 300 years of the house's disinheritance? Surely they'd forgotten by now what it was the Tristero were to have inherited; as perhaps Oedipa one day might have. What was left to inherit? That America coded in Inverarity's testament, whose was that? She thought of other, immobilized freight cars, where the kids sat on the floor planking and sang back, happy as fat, whatever came over the mother's pocket radio; of other squatters who stretched canvas for lean-tos behind smiling billboards along all the highways, or slept in junkyards in the stripped shells of wrecked Plymouths, or even, daring, spent the night up some pole in a lineman's tent like caterpillars, swung among a web of telephone wires, living in the very copper rigging and secular miracle of communication, untroubled by the dumb voltages flickering their miles, the night long, in the thousands of unheard messages. She remembered drifters she had listened to, Americans speaking their language carefully, scholarly, as if they were in exile from somewhere else invisible yet congruent with the cheered land she lived in; and walkers along the roads at night, zooming in and out of your headlights without looking up, too far from any town to have a real destination. And the voices before and after the dead man's that had phoned at random during the darkest, slowest hours, searching ceaseless among the dial's ten million possibilities for that magical Other who would reveal herself out of the roar of relays, monotone litanies of insult, filth, fantasy, love whose brutish repetition must someday call into being the trigger for the unnameable act, the recognition, the Word. (179-80)

⁶⁷² Det er denne passage, der udviser mange lighedspunkter med Tims refleksioner i »The Secret Integration« (174-75).

Det er en patosladet passage, Pynchon placerer lige før romanens slutning, og det er samtidig en slags opsummering på romanens fortløbende beskrivelser af landets ignorerede randeksistenser. I denne kulminerende opsamling på temaet ekspliciteres det, at disse bedrøvelige skikkelser, disse levn fra 30'ernes Depression, trods deres ofte ignorerede eksistens »somewhere else invisible yet congruent with the cheered land she lived in« indgår i en kontinuitet med resten af Amerika. Kontinuiteten understreges yderligere i et sigende pronomenshift, der peger ud over bogens rammer og ind i læserens virkelighed: »She remembered [...] walkers along the roads at night, zooming in and out of *your* headlights without looking up, too far from any town to have a real destination« (min kursivering). Fortællerens gengivelse af Oedipas personlige minder glider pludselig over i en mere universel sfære: Mens vi, læserne, kører fra den ene by til den anden, fra den ene lomme af velordnet civilisation til den anden, støder vi indimellem på ensomme vandrere, der befinder sig mellem byer, hinsides det organiserede samfund. Denne form for skift fra tredje- til andenperson optræder særdeles hyppigt i *Gravity's Rainbow*, hvor den fungerer som en inklusion af læseren – som en måde at få os til at tage stilling til det fortalte – og som nævnt benytter Pynchon sig også flittigt af grebet i »A Journey Into the Mind of Watts«. Det læserinkluderende pronomenshift er imidlertid langt sjældnere i *The Crying of Lot 49*, og dets prominente placering i denne ladede passage understreger med al tydelighed, at de udstødtes kontinuitet med det øvrige samfund ligger fortælleren på sinde.

Som sine to søsterpassager er denne afsluttende sekvens relativt kort. De scener og beskrivelser, der udgør romanens etiske niveau, fylder rent omfangsmæssigt ikke meget i *The Crying of Lot 49*, men man kan ikke komme uden om, at de tre passager indtager en prominent placering i romanens overordnede skema. Passagen med Muchos brugte biler optræder umiddelbart inden Oedipas eventyr begynder; den gamle sømand dukker op som en kulmination på den vigtige nattevandring, og den netop citerede scene på jernbaneterrænet finder sted lige før romanens slutning. De tre scener kan således siges at indramme hele historien om Oedipa Maas. Desuden begrænser de udstødtes tilstedeværelse sig som vist ikke til disse tre vigtige scener. Selv om Amerikas sørgelige randeksistenser kun for alvor drages frem i lyset ved disse lejligheder, så er de i rigt mål til stede i de skyggefulde kulisser i resten af romanen. Ligesom Oedipa har kritikken imidlertid i vid udstrækning været blind for de udstødtes på én gang allestedsnærværende og gedulgte rolle i periferien af plottet og i romanens sidebemærkninger, og hvis de har bemærket dem, har de koncentreret sig om de tre ovenstående enkeltscener. Som et resultat af det etiske niveauets kvantitative lidenhed har mange gode læsere efterfølgende været meget hurtige til at affærdige det som en eftertanke, som et lidt letkøbt og uforpligtende retorisk addendum, der aldrig for alvor bliver integreret i romanens overordnede skema. En af Pynchons mest omhyggelige og loyale læsere, Richard Poirier, argumenterer f.eks. for, at romanens afsluttende patosfyldte overvejelser om Ameri-

kas brudte løfte falder igennem, fordi Oedipa Maas er for spinkel en karakter til at bære den store retoriske vægt, Pynchon afslutningsvis forsøger at lægge på hendes skuldre: »the role given to Oedipa makes it impossible to divorce from her limitations the large rhetoric about America at the end of the novel«, argumenterer Poirier, og han hævder yderligere, at Pynchon »exalts a character altogether too small for the large job given Oedipa at the end« (»Embattled Underground«, 43).

I sin kritik af romanens afsluttende retoriske tour-de-force som en eftertanke ignorerer Poirier, at den blot bygger på og fremhæver, hvad der hele tiden har været til stede i marginen af *The Crying of Lot 49*, og ved at kritisere karakteren Oedipa for at have for spinkel en bevidsthed til de prægnante overvejelser overser han samtidig, at romanens fortællerperspektiv ikke er identisk med Oedipa Maas'. Der er ganske vist i det store og hele en udtalt overensstemmelse mellem fortællerens og Oedipas overvejelser i det meste af romanen, men som tidligere påpeget udviser fortælleren ved flere lejligheder en mérviden i forhold til Oedipa; en mérviden, der ofte resulterer i en kritisk bedømmelse af hendes adfærd. Retorikken i romanens afsluttende invokation af de udstødte synes som beskrivelsen af Muchos brugte biler og den gamle sømand ganske rigtigt at være uden for Oedipas formåen, men snarere end at afskrive passagen som det, Poirier kalder et fejlslået forsøg på at »magnify the consciousness of his heroine« (43), bør den betragtes som et af de tilfælde i romanen, hvor fortælleren bevæger sig uden for rammerne af Oedipas bevidsthed og peger på nogle af de implikationer, hun ikke selv har blik for.⁶⁷³ Romanens kulminerende lyriske beskrivelse af Amerikas marginaliserede skikkelser er bogstaveligt talt »out of character« i forhold til Oedipa, men det er ikke et gyldigt grundlag at afskrive den på, sådan som Poirier gør.

En anden af Pynchons gode læsere er David Seed, der i sin monografi *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon* (1988) giver et solidt overblik over forfatterskabet. I sin læsning af *The Crying of Lot 49* koncentrerer Seed sig om romanens flertydighed og dens opgør med sandhedssøgende fortolkning, og han lægger sig således i forlængelse af urteksten inden for postmodernistiske Pynchon-læsninger, Thomas Schaub's fremragende og særdeles indflydelsesrige *Pynchon: The Voice of Ambiguity* (1981). Seed selv er da heller ikke sen til at anerkende sin affinitet til Schaub's bog:

Thomas Schaub is surely right to take uncertainty as one of Pynchon's major premises and his refusal to satisfy, for instance, the desire for a final resolution is made abundantly clear in the last lines of the novel where Oedipa settles back in her seat at an auction to await the crying of Lot 49. [...] By this stage in the novel it has become clear that Oedipa's search for a text, which is frustrated by her inability to separate the play from its author, editor and producer, is a comically exaggerated imitation of the reader's own potential anxieties in making sense of the novel. (Seed 1988, 123-24)

⁶⁷³ Det allerede omtalte pronomenskiift indikerer klart, at overvejelserne ikke blot er en dækket gengivelse af Oedipas egne tanker.

Seed koncentrerer sig sigende nok om det tekstuelle aspekt af Oedipas quest – det aspekt, hun også selv koncentrerer sig om, og som lettest lader sig udpege som en parallel til læserens situation – og for ham er romanens centrale udsagn den ironiske underminering af behovet for stabil mening. Seeds entydige fokus på det flertydige betyder ikke, at han ikke har blik for de marginale skikkelser, Oedipa forbigår i sit leksikalske detektivarbejde, men den resulterer i, at han fremstiller disse elementer af romanen som i en vis forstand overflødige, eller i hvert fald skadelige for Pynchons centrale ærinde. Seed lægger sig i forlængelse af Poiriers kritik og sætter efterfølgende trumf på:

Unfortunately Pynchon's refusal to allow the physical details of the environment to remain inert as part of an urban wasteland leads him into rhetorical difficulties. Towards the end of the novel Oedipa loses her bearings and seems to be on the verge of despair. Then she stumbles across a stretch of railway track which stimulates a meditation on the disinherited of America. This session has been attacked by Richard Poirier for having an excessive rhetoric [...].⁶⁷⁴ The passage Poirier is describing is too long to quote in its entirety⁶⁷⁵ but makes an explicit effort to generalize Oedipa's experiences in San Narciso out into America. Paradoxically but explicably close to her nadir of depression, the tone of apotheosis is hard to miss as the metaphorical weight of the railway lines grows [...]. Although as a whole it contains questions which link it with the usual tentative hypotheses of interpretation, the passage includes too many images of drifters, squatters and the poor as if linked by the means of communication. Indeed Pynchon refers to the 'secular miracle of communication,' a phrase which is not ironic and hence out of key in a novel at pains to demonstrate the *difficulty* of communicating and the distorting effects of media. The passage is also too categorical in tone in that it suggests an actual community whereas the novel as a whole has constantly rendered any reference to the Tristero as problematic. The notion of underground in *Lot 49* is broad enough to include a motley crew of eccentrics, disaffected drop-outs as well as poor, in other words such a heterogeneous group that the only thing they have in common might be a contacting out of American life. Thus, if Poirier is right that Pynchon wants to validate the Tristero system here, he is damaging the carefully maintained ambiguity which runs throughout the book. (Seed 1988, 149-50)

Det er en kuriøs og mildest talt problematisk retorik, Seed benytter sig af i sin dom over romanens afslutning. Han klandrer Pynchon for at fremsætte uironiske udsagn i en ellers meget ironisk roman, for at gøre skade på sin omhyggeligt konstruerede flertydighed, og – måske mest afslørende – for at lade romanen indeholde »too many images of drifters, squatters and the poor«. Seed forholder sig ganske enkelt ikke til realiteterne i denne kritik af *The Crying of Lot 49*. Han forholder sig til en idealiseret ironisk og postmodernistisk roman, hvis hovedærinde er at dekonstruere traditio-

⁶⁷⁴ Da jeg allerede har skitseret Poiriers kritik, har jeg har udeladt Seeds korte gennemgang af Poiriers argumenter.

⁶⁷⁵ Andetsteds i monografien citeres andre lange passager, så Seeds påstand siger måske mere om hans selektionskriterier end om passagens længde.

nelle hermeneutiske fortolkninger, og han kritiserer efterfølgende Pynchons roman for ikke at leve op til dette ideal. »This is simply, as we say in the profession, ass backwards«, for nu at citere Pynchon selv (SL, 20); et eksempel på en deduktiv romananalytisk tilgang, der er løbet løbsk. Seed har en forestilling om Pynchon som en central postmodernistisk forfatter, og når *The Crying of Lot 49* – med al dens ubekvemme patos og alle dens irriterende og overflødige beskrivelser af socialt udstødte amerikanere – synes at bevæge sig uden for rammerne af det accepterede billede af den ironiske og flertydige postmodernisme, så må der være noget galt med romanen.

I sin nonchalante konstatering af, at *The Crying of Lot 49* rummer for mange beskrivelser af marginaliserede amerikanere, og i sin entydige fokusering på romanens quest-motiv, reproducerer David Seed ironisk nok Oedipa Maas' egen fortolkningspraksis. Oedipa belejres også af »too many images of drifters, squatters and the poor«, og som Seed frasorterer hun dem som uvæsentlige irritationsmomenter, som affald. Og da hun i mødet med sømanden konfronteres med et genuint moment af patos, ved hun lige så lidt som Seed, hvad hun skal stille op med det.

Seed gør sig måske nok skyldig i den samme ubarmhjertige frasortering som Oedipa selv, men han har dog blik for de udstødte skikkelser i romanen, og som sådan bevæger hans analyse sig et skridt videre end mange af de fortolkninger, der overhovedet ikke registrerer dem. Mange kritikere fortaber sig i romanens paranoide niveau (hvis de da ikke stranded uhjælpeligt i dens lineære plotniveau) uden nogensinde at diskutere de allestedsnærværende randeksistenser. Andre kritikere – som Seed og Poirier – bemærker ganske vist randeksistenserne, men vender efterfølgende det etiske niveau ryggen og bevæger sig tilbage til de lineære og symbolske niveauer. Det er kun de færreste læsere, der for alvor har blik for læsningens alkymi i *The Crying of Lot 49*; for hvorledes de successive transformationer af fokus, som Pynchon omhyggeligt har iscenesat, leder læseren gennem forskellige fortolkningsmønstre til en moralsk erkendelse af skyld og medskyld.

Det er på sin vis en lusket læserfælde, Pynchon opstiller i sin roman – en bevidst afledning af opmærksomheden, som vi helst skal hoppe i med begge ben for at føle romanens fulde virkning. Detektivplottet er så effektivt konstrueret, at de fleste førstegangslæsere uvægerligt vil koncentrere sig om det. I manglen på en konklusion vil man efterfølgende læse romanen med nye briller og bevæge sig ind i tekstens symbolske netværk. Så langt, så godt: Læsningen har transformeret sig fra en simpel plotfikseret læsning til en mere sofistikeret kortlægning af romanens komplekse netværk. Den alkymistiske proces er imidlertid endnu ikke fuldendt. Det bliver den først, da den stadig mere omhyggelige læser begynder at åbne øjnene for nogle af de elementer, hun endnu ikke har kunnet indpasse i sine fortolkningskonstellationer. Disse marginale elementer er bevidst blevet 'gemt' af Pynchon i plottets og det symbolske netværks periferi, og i stedet for at diskutere deres usynlighed åbenlyst, sådan som Ellison gør i *Invisible Man*, dramatiserer Pynchon deres usynlighed

ved rent faktisk at gøre dem vanskelige at få øje på i romanens semiotiske virvar. Vi får først øje på dem sent, og da vi endelig får øje på dem, går det med et skamfuldt suk op for os, at vi har gjort os skyldige i det samme tunnelsyn, der har struktureret Oedipas søgen efter Sandhed. Gennem sin komplekse strukturering har Pynchon gjort os medskyldige i den mekanisme, der frasorterer og udgrænser 'overflødige' elementer.

4.2.28. Livets fodnoter

Der findes en markant præcedens for denne form for læserfælder i Vladimir Nabokovs forfatter-skab. Der har som sagt været spekuleret meget over, hvorvidt Pynchon fulgte Nabokovs berømte forelæsningsrække om den europæiske litteratures mesterværker, da han studerede på Cornell, men hvad enten der er tale om en direkte indflydelse eller et tilfældigt sammenfald, hersker der en bemærkelsesværdig overensstemmelse mellem Nabokovs og Pynchons interesse for det marginale, det oversete. I forelæsnngen »The Art of Literature and Commonsense« (optrykt i *Lectures and Literature*) formaner litteraturlæreren Nabokov sine studerende om, at »[t]his capacity to wonder at trifles – no matter the imminent peril – these asides of the spirit, these footnotes in the volume of life are the highest forms of consciousness« (Nabokov 1980, 374). Denne formaning har et svagt ekko i Nabokovs berømte definition på kunst i efterordet til *Lolita*:

I am neither a reader nor a writer of didactic fiction, and, despite John Ray's assertion, *Lolita* has no moral in tow. For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. There are not many such books. All the rest is either topical trash or what some call the Literature of Ideas, which very often is topical trash coming in huge blocks of plaster that are carefully transmitted from age to age until somebody comes along with a hammer and takes a good crack at Balzac, at Gorki, at Mann. (*AnL*, 314-15)

Eftertiden har særligt hæftet sig ved Nabokovs uforsonlige kritik af »the Literature of Ideas«, ved hans ide om »aesthetic bliss« og ved det sidste led i den fir-leddede definition af kunst, ekstasen. Nabokov fremstilles efterfølgende ofte som en æstet, der gik mere op i at finpudse sin ciselerede prosa end i at bekymre sig om moralske problemer, og hans skråsikre påstand om, at *Lolita* ikke har en morale på slæb, synes at underbygge indtrykket af en forfatter, der var mere interesseret i sproglig skønhed end i ideer.

Der er imidlertid andet og mere på færde i romaner som *Lolita* og *Pale Fire* end en magtdemonstration i forsiret prosa. Som Richard Rorty påpeger i sin *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989), der rummer et interessant kapitel om den russiske forfatter: »Nabokov's best novels are the ones which exhibit his inability to believe his own general ideas« (Rorty 1989, 168). Nabokov var

en bedre forfatter end kritiker, og hans vigtigste værker bevægede sig langt uden for de snævre rammer, han udstak i efterordet til *Lolita*.

Det skal påpeges, at Nabokovs litteratursyn i efterordet til *Lolita* ikke var helt så snævert, som eftertiden har gjort det til. Lad os kaste endnu et blik på Nabokovs definition af kunst: Kunsten er ikke blot æstetisk lyksalighed og ekstase, men også »curiosity, tenderness, kindness« – elementer, der dårligt lader sig forene med ideen om Nabokov som en nonchalant æstet, og som forekommer aldeles uforenelige med de altdominerende fortællerskikkelser i hhv. *Lolita* og *Pale Fire*, nemlig Humbert Humbert og Charles Kinbote. Udpegningen af nysgerrighed som en kunstnerisk dyd synes snarere at knytte sig an til bemærkningen fra *Lectures on Literature* om, at en opmærksomhed på livets fodnoter udgør den højeste form for bevidsthed.

I sine spændende analyser af Nabokovs to største romaner argumenterer Richard Rorty for, at netop nysgerrigheden over for omverdenen spiller en afgørende rolle for Nabokov. Rorty er ellers filosof, men i sine analyser af Nabokov viser han sig også at være en endog særdeles kompetent romanlæser. I sit kapitel om Nabokov i *Contingency, Irony, and Solidarity*, »The barber of Kasbeam: Nabokov on Cruelty«, gennemgår Rorty på overbevisende vis, hvordan Nabokov gennem sine fantastisk velskrivende og fantastisk selvcentrerede fortællere i *Lolita* og *Pale Fire* dramatiserer en form for grusomhed, der lå ham meget på sinde. Rortys kapitel henter sin titel fra en lille scene i *Lolita*, som Nabokov i efterordet udpeger som en af »the nerves of the novel« (*AnL*, 316); en øjensynligt uanselig lille scene, en enkelt sætning, hvor Humbert Humbert går til frisøren:

In Kasbeam a very old barber gave me a very mediocre haircut: he babbled of a baseball-playing son of his, and, at every explodent, spat into my neck, and every now and then wiped his glasses on my sheet-wrap, or interrupted his tremulous scissor work to produce faded newspaper clippings, and so inattentive was I that it came as a shock to realize as he pointed to an easeled photograph among the ancient gray lotions, that the mustached young ball player had been dead for the last thirty years. (*AnL*, 213)

Som Rorty påpeger: »This sentence epitomizes Humbert's lack of curiosity – his inattentiveness to anything irrelevant to his own obsession« (163). Som igennem hele romanen er den egocentriske, for ikke at sige solipsistiske, fortæller Humbert Humbert så optaget af sin egen konstruktion af verden, at han kun flygtigt lægger mærke til virkeligheden omkring sig. Tidligere i romanen gør han sig skyldig i en lignende mangel på nysgerrighed og empati, da han gengiver Charlotte Hazes ynkelige ægteskabstilbud i form af et brev. Efter et langt citat fra brevet konkluderer H.H.:

What I present here is what I remember of the letter, and what I remember of the letter I remember verbatim⁶⁷⁶ (including that awful French). It was at least twice longer. I have left out a lyrical passage which I more or less skipped at the time, concerning Lolita's brother who died at 2 when she was 4, and how much I would have liked him. Let me see what else can I say? (*AnL*, 68)

Humbert viser sig endnu en gang aldeles ufølsom i forhold til, hvad der må være det største tab af alle – tabet af et barn. Han bemærker det knap nok og fortsætter ufortrødent sin blændende monolog. Charles Kinbote i *Pale Fire* er gjort af samme stof som Humbert. Denne roman er som bekendt konstrueret som et digt med kommentarer: Forfatteren John Shade har skrevet det sørgelige, men relativt uefne, digt *Pale Fire* om sin datters selvmord, og vennen Charles Kinbote forsyner efterfølgende digtet med sine uhyre velskrevne – og aldeles vanvittige – kommentarer. Kinbote lider under den vrangforestilling, at han er en eksileret konge fra riget Zembla, og han fejllæser på særdeles kreativ vis Shades digt som en kodet fremstilling af sin egen dramatiske skæbne. Kinbote er om muligt endnu mere solipsistisk end Humbert, og som sin åndsfælle har han kun blik for sine egne egocentriske projektioner. Rorty understreger lighederne mellem de to veltalende skurke:

Nabokov's greatest creations are obsessives [...] who, *although they write as well as their creator at his best*, are people whom Nabokov himself loathes. [...] Both Kinbote and Humbert are exquisitely sensitive to everything which affects or provides expression for their own obsession, and entirely incurious about anything that affects anyone else. These characters dramatize, as it has never before been dramatized, the particular form of cruelty about which Nabokov worried most – incuriosity. (Rorty 1989, 158)

Det er ikke kun Nabokovs solipsistiske jeg-fortællere, der gør sig skyldige i den manglende nysgerrigheds grusomhed. Humbert og Kinbote skriver begge så suverænt, at læseren nemt lader sig forføre af deres forskruede fremstilling af verden, og netop ved at forsyne sine skurke med sin egen litterære kunnen opstiller Nabokov en slags fælde for læseren. Man fristes til at lade sig lede rundt i manegen af disse ekvilibristiske fortællere, og derved har man ofte kun øje for de elementer, fortællerne fremhæver, alt imens man ignorerer de randeksistenser, de kun nævner *en passant*. Så meget desto større er vores anger, når vi under senere gensyn med teksten opdager, hvad vi har forbigået. Om det smertelige gensyn med den undselige barber i Kasbeam skriver Rorty:

It dawns on this reader that he himself was just as inattentive to that month-long⁶⁷⁷ sentence, and to that dead moustached son, as Nabokov suspected he had been. The reader, suddenly

⁶⁷⁶ Humberts påstand om, at han kan huske brevet ordret, undergraves selvfølgelig af, at han kun kan huske halvdelen af brevet – de dele, der direkte vedrører ham.

⁶⁷⁷ Ifølge Nabokovs efterord kostede scenen med barberen ham »a month of work« (*AnL*, 316).

revealed to himself as, if not hypocritical, at least cruelly incurious, recognizes his *semblable*, his brother, in Humbert and Kinbote. Suddenly *Lolita* does have a »moral in tow.« But the moral is not to keep one's hands off little girls but to notice what one is doing, and in particular to notice what people are saying. For it might turn out, it very often does turn out, that people are trying to tell you that they are suffering. (164)

Den manglende nysgerrigheds grusomhed gør et meget større indtryk, når vi som følge af forfatterens romankonstruktion selv for en stund gøres til medskyldige, end hvis forfatteren blot åbenlyst belærte os om, at vi skulle lægge mærke til vores medmennesker. Det er ikke mange forfattere, der har evnen til at invocere sådanne sørgelige skikkelser og derpå aflede vores opmærksomhed nok til, at vi først meget senere kommer i tanke om, hvad vi har læst. Nabokov var velskrivende nok til at iværksætte en sådan vildledningsstrategi. Som Rorty konkluderer i sit forord til *Pale Fire*:

Nabokov was the rarest spirit of all: a fabulously gifted poet whose ability to notice suffering steadily increased as he employed his gifts. He discovered that the best way to get his readers to notice suffering was to show it to them for a moment, then get them to forget it for a long time, and then bring it back again just as the reader has gotten completely caught up in the sheer beauty of the fantasy, the sheer joy of the prose. He knew perfectly well that art can indeed be a distraction from the demands of morality, but he also knew that it can be, for some of us at least, the best means of moral improvement. For even though beauty can indeed drive out pity, it can also create pity of a previously unimagined intensity: the more beautiful the story that caused us to forget, the greater the pity when we finally remember. (Rorty 1992, xvi)

Det er netop sådan en vildledningsstrategi, Pynchon anvender i *The Crying of Lot 49* for at få os til at se og efterfølgende glemme romanens bedrøvelige tabere, men hvor Nabokov afleder opmærksomheden med sproglig ekvilibrisme og sofistikerede allusioner, afleder Pynchon i første omgang opmærksomheden med et hæsblæsende detektivplot, og i anden omgang – da læseren har opdaget, at gåden ikke kan løses på traditionel vis – med et rasende komplekst netværk af metaforer, koder og symboler, der indbyder læseren til at fortabe sig i en paranoid quest efter en skjult åbenbaring. Selv om Oedipa Maas ikke er så hensynsløs og skurkagtig som Humbert Humbert og Charles Kinbote, er hun på sin vis lige så monoman, lige så solipsistisk, og lige så blind for omverdenen, og ved at lade sig lokke til at deltage i hendes kryptiske quest bliver læseren medskyldig i hendes manglende interesse for de udstødte.

Hvad kritikere som Poirier og Seed betragter som en noget overfladisk, uforpligtende og i sidste ende uintegreret inddragelse af Amerikas randeksistenser, vil jeg således betegne som en særdeles effektiv dramatisering af de udstødtes usynlige placering i yderkanten af den amerikanske hverdag og den amerikanske bevidsthed. Kritikernes utilfredshed med dette aspekt af *The*

Crying of Lot 49 (og måske også Pynchons egen utilfredshed med romanen) skyldes ganske givet, at invokationen af de udstødte ikke er så udfoldet som i f.eks. *Gravity's Rainbow*, med dens mange og lange refleksioner over »the preterite« – de forbigåede. Jeg vil imidlertid hævde, at det etiske niveau i *Lot 49* fungerer lige så effektivt og måske endnu mere komplekst end det tilsvarende niveau i *Gravity's Rainbow*. Der er ingen fare for, at læseren af *Gravity's Rainbow* ikke får øje på romanens menneskelige affald. Dels fylder de sønderbrudte menneskeskæbner så meget i Pynchons store roman, at man dårligt kan undgå at lægge mærke til dem, dels er der ikke noget klart defineret centralt plot i romanen til at aflede opmærksomheden fra, hvad der foregår i marginen: I den decentrerede *Gravity's Rainbow* er *alt* så at sige margin, og man er som læser lige så tilbøjelig til at overse et afgørende led i Slothrops historie som en henkastet beskrivelse af et alt for magert barn. I *Gravity's Rainbow* tillader Pynchon ikke læseren at ignorere de elementer, som han bevidst lokkede hende til at ignorere i *The Crying of Lot 49*, men dermed frarøver han også læseren den skamfulde aha-oplevelse, det er endelig at lægge mærke til de ensomme stakler i randen af romanen efter tredje eller fjerde gennemlæsning.⁶⁷⁸

Ved hjælp af denne komplekse strukturering, der ideelt set resulterer i en slags alkymistisk proces hos læseren – en fortløbende transformation af vores perspektiv på det fortalte, inden tiøren endelig falder og bliver forvandlet til guld – kommer selve romanens form til at rumme sit eget etiske imperativ. Det er såmænd ikke så meget, *The Crying of Lot 49* i sidste ende fordrer af os: blot at vi skal blive bedre til at se, til at lægge mærke til, hvad der foregår i periferien af vores hverdag – et beskedent krav, som Pynchon altså gentog i Watts-artiklen, hvor han opfordrede os til at dreje af motorvejen og kaste et hurtigt blik på virkeligheden: »A quick look. The simplest kind of beginning« (»Watts«, 78).

4.2.29. »If only she'd looked«: Det visuelle motiv i *The Crying of Lot 49*

Fordringen om, at vi skal blive bedre til at se, kommer ikke blot i stand gennem Pynchons strukturelle dramatisering af vores manglende blik for det marginale: den er også mere eksplicit indlejret i teksten, i form af et visuelt undermotiv, der dukker op i flere afgørende passager i romanen.

Da Oedipa modtager det brev fra Mucho, der oprindeligt leder hende på sporet af Tristero, kommenterer fortælleren eksplicit hendes syn (og manglen på samme): »It may have been an intuit-

⁶⁷⁸ I *Mason & Dixon* vender Pynchon delvist tilbage til teknikken fra *The Crying of Lot 49*. Strøet rundt i den lineære beretning om Charles Masons og Jeremiah Dixons oplevelser er en lang række møder med slaver, der ikke umiddelbart gør det store indtryk på vore to helte, men som i slutningen af romanen alligevel har bundfældet sig nok til, at Mason og Dixon i et tilbageblik på deres oplevelser kan udpege dem som noget helt centralt. Som Dixon siger til Mason: »Slaves. Ev'ry day at the Cape, we lived with Slavery in our faces,- more of it at St. Helena,- and now here we are again, in another Colony, this time having drawn them a Line between their Slave-Keeper, and their Wage-Payers, as if doom'd to re-encounter thro' the World this public Secret, this shameful Core.... Pretending it to be ever somewhere else« (MD, 692). Slaverne gemmes altså også i marginen af *Mason & Dixon*, men Dixon (og naturligvis bag ham, Pynchon) ekspliciterer afslutningsvist at de er blevet gemt, mens læseren af *The Crying of Lot 49* selv skal opdage det.

tion that the letter would be newsless inside that made Oedipa look more closely at its outside, when it arrived. At first she didn't see« (46). I sidste ende ser hun dog nærmere på brevet alligevel og opdager den famøse trykfejl, men det markerer ikke enden på hendes visuelle problemer. Under nattevandringen i San Francisco, hvor hun spiller »the voyeur and listener« (123), er hun til stadighed usikker på, hvad hun rent faktisk ser: »In Chinatown, in the dark window of a herbalist, she thought she saw it [posthornet – TRA] on a sign among ideographs. But the streetlight was dim« (117). Og da hun skal aflevere sømandens fedtede brev, svigter falkeøjene som allerede diskuteret endnu en gang, med det resultat, at Oedipa har vanskeligt ved at skelne mellem en skraldespand og en W.A.S.T.E.-postkasse: »On the swinging part were hand-painted the initials W.A.S.T.E. She had to look closely to see the periods between the letters« (130). Som med Muchos brev ekspliciteres det, at Oedipa skal »look closely«, men som begivenhederne skrider fremad, står det klart, at det ikke er hendes stærkeste side. Hen imod slutningen af romanen svigter klarsynet mere og mere, indtil en desperat Oedipa bogstaveligt talt – og med selvmorderiske bagtanker – farer i blinde: »Oedipa went back to Echo Courts to drink bourbon until the sun went down and it was as dark as it would ever get. Then she went out and drove on the freeway for a while with her lights out, to see what would happen. But angels were watching« (176). Hvis ikke Oedipa selv kan se sig for, kan englene altid hjælpe hende...

Endelig, i den afsluttende lyriske refleksion på jernbanesporet, gøres Oedipas manglende evne til at se helt eksplicit. Jeg fremhæver et mindre uddrag fra den allerede citerede passage:

[S]he might have found The Tristero anywhere in her Republic, through any of a hundred lightly-concealed entranceways, a hundred alienations, if only she'd looked. She stopped a minute between the steel rails, raising her head as if to sniff the air. Becoming conscious of the hard, strung presence she stood on – knowing as if maps had been flashed for her on the sky how these tracks ran on into others, others, knowing they laced, deepened, authenticated the great night around her. If only she'd looked. (179)

»If only she'd looked«. Denne retrospektive erkendelse optræder ikke bare én, men to gange i den afsluttende sekvens, hvilket må siges at konstituere »a bit of redundancy so that the message would not be lost« (GR, 322). Hvis bare Oedipa havde set sig lidt bedre for, hvis hun havde løftet blikket fra sine »strange words in Jacobean texts« til den omgivende sociale virkelighed, hvis ikke hun havde været så blind for den dybe ensomhed og de menneskelige lidelser, der udfoldede sig overalt i hendes nærhed, så havde hun måske stået knap så isoleret ved romanens afslutning.

Oedipa er og bliver imidlertid figurativt blind for disse ubekvemme sandheder, og denne blindhed signaleres i og for sig allerede i romanens første sætning, nærmere bestemt i introduktionen af hendes kuriøse fornavn. Oedipa Maas' navn har igennem mange år været udførligt diskute-

ret i Pynchon-receptionen, og i sin *A Companion to The Crying of Lot 49* giver J. Kerry Grant et fire sider langt resumé af denne fortløbende diskussion (Grant 1994, 3-6). Hvad fornavnet angår, er alle kritikere naturligvis enige om at betragte det som en feminin variant af Ødipus, anti-helten og telfiguren fra Sofokles' tragedie. Kritikerne finder en lang række årsager til dette navnesammenfald, og trods forskellige læsninger af parallellerne til den græske tragedie, kan fortolkningerne groft sagt opdeles i to grupper (der ikke nødvendigvis står i et modsætningsforhold til hinanden):

1) Oedipa hedder, hvad hun gør, fordi hun som sin navnebror er på jagt efter sandheden og fordi hun undervejs skal følge forskellige spor og løse forskellige gåder. På baggrund af disse elementer i plottet kaldes Ødipus indimellem for verdenslitteraturens første detektiv, og det er derfor oplagt, at Pynchons antidetektivroman på denne måde skal invokere detektivgenrens urtekst.⁶⁷⁹

2) Oedipas navn sætter – igen med reference til Sofokles – det incesttema i spil, der er så vigtigt for Pynchons roman. Der er som tidligere påpeget adskillige referencer til og tilfælde af incest i *The Crying of Lot 49*, og på et metaforisk plan fungerer incesten i romanen som en figurativ repræsentation af de entropiske, lukkede systemer, Oedipa er fanget ind i. Med afsæt i incest-motivet har flere kritikere foretaget freudianske analyser af romanen, herunder Maurice Couturier, der beskriver Oedipa som en »castrating mother« (Couturier, 22).

I lyset af *The Crying of Lot 49*s visuelle motiv er det imidlertid oplagt at udpege endnu en konnotation ved Oedipas navn. Oedipa er ganske rigtigt en sandhedssøgende detektiv, og hun kommer ganske rigtigt i berøring med incest i løbet af sin quest, men hun deler et yderligere kendetegn med sin navnebror: Hun skildres også som *blind*, som ude af stand til at se, og på sin vis er hendes blindhed lige så selvpåført som Ødipus'. Oedipa stikker ganske vist ikke sine egne øjne ud efter at have konfronteret en skrækkelig sandhed, men hendes paranoide søgen efter en ultimativ Sandhed stikker hende så mange blå i øjnene, at hun er ude af stand til at se de mange uskønne sandheder i det omgivende samfund. Oedipa er i sidste ende en blind heltinde, og som et resultat af romanens læserfælde, der bevidst leder læserens opmærksomhed i en anden retning, er de fleste læsere af romanen lige så blinde for romanens marginaliserede skikkelser som Oedipa selv.

Det er vigtigt endnu en gang at understrege, at beskrivelsen af marginaliseret menneskeligt affald og fordringen om, at vi skal blive bedre til at *se*, ikke er romanens *centrum* eller dens væsentligste budskab. Læserens retrospektive erkendelse af, at han i sin sandhedssøgende færd rundt i romanens semiotiske vildnis har overset en række marginale skikkelser, er i en vis forstand endestationen i den alkymistiske fortolkningsproces, Pynchon har iscenesat, men destinationen er ikke nødvendigvis det vigtigste på rejsen. Når *The Crying of Lot 49* stadig efter 40 år kan tiltrække sig så

⁶⁷⁹ En særlig kreativ variant af denne fortolkning ser navnet Oedipa Maas som en inversion af Sam Spade, en af de klassiske hårdkogte detektiver. Prøver man at læse navnet Sam Spade bagfra, må man medgive, at der er noget om sagen.

omfattende en kritisk opmærksomhed, så skyldes det ikke Pynchons subtile skildring af social ulighed. Årsagerne til kritikken vedvarende interesse for Pynchon skal i højere grad lokaliseres i romanens skildring af et amerikansk samfund i forandring, dens portræt af det historiske vadedsted mellem de stillestående 50'ere og de turbulente 60'ere, dens præcise beskrivelse af konsumkulturen, dens komplekse undersøgelse af paranoia og dens historiografiske diskussion af det usikre fundament under al historisk viden. Og de skal i endnu højere grad ses i lyset af romanens frem-synede kortlægning af et fremvoksende informations- og netværkssamfund, og dens dybt originale inkorporering af informationsteoretiske og kommunikationsteoretiske teorier. Det er denne iscenesættelse af livet i postmodernitetens virtuelle mediesamfund, der har sikret *The Crying of Lot 49* en sikker plads i den samtidslitterære kanon, og som udgør romanens største bidrag til litteraturens evolutionære proces.⁶⁸⁰

Når jeg alligevel tildeler romanens skildring af de socialt udstødte og dens tematisering af Oedipas (og iscenesættelse af læserens) blindhed så stor en vægt i min analyse af romanen, hænger det sammen med, at dette aspekt af *The Crying of Lot 49* er forblevet sørgeligt underbelyst i receptionen, på trods af den åbenlyse moralske investering i problematikken, Pynchon som vist foretager i andre tekster fra perioden. Denne manglende interesse hænger sandsynligvis sammen med, at romanens spredte beskrivelser af det menneskelige affald falder gennem sprækkerne i det symboliske netværk, der kortlægger informationssamfundet, og at de mange kritikere, der koncentrerer indsatsen om dette netværk, undlader at fokusere på de elementer, der falder *uden for* netværket.

De socialt udstødtes manglende integration i romanens kortlægning af et gryende mediesamfund er imidlertid ikke ensbetydende med deres manglende integration i selve romanen, sådan som Poirier og Seed hævder. I en vis forstand indtager romanens bumser, sorte og vagabonder den samme position i forhold til Oedipas eventyr i mediesamfundet, som de sorte i Watts-ghettoen indtager i forhold til det omgivende Los Angeles: De udgør begge en uintegreret »pocket of bitter reality« midt i omgivelsernes virtuelle uvirkelighed, og på den måde afspejler romanens marginale tabere den rolle, virkelighedens marginale tabere spiller i forhold til den rige konsumkultur, de ikke er en del af. Romanens tabere er ikke integreret i dens skildring af informationssamfundet, nøjagtig som Watts' indvånere ikke er integreret i Los Angeles' »well-behaved unreality«. Trods

⁶⁸⁰ Min nødtørftige inddeling af romanens forskellige temaer i grader af vigtighed kan måske i nogen grad give det indtryk, at temaerne uden videre lader sig separere fra hinanden. Dette er naturligvis ikke tilfældet. Som oftest er de forskellige temaer i romanen knyttet uløseligt sammen: Eksplosionen af paranoia i de amerikanske 60'ere er f.eks. nært knyttet sammen med de historiske og kulturelle forandringer, samfundet undergik i disse år (Svinebugt-affæren, Kennedy-mordet, de øgede muligheder for elektronisk overvågning, osv.), og det er i høj grad denne paranoia, der gør Oedipa blind for samfundets udstødte. På samme måde hænger romanens tematisering af kommunikation nøje sammen med dens skildring af ensomhed og solipsisme, der på sin side både knytter sig an til entropi- og paranoiamaet. De forskellige niveauer i romanen lader sig i sidste ende ikke separere i adskilte lag, men væver sig sammen i et indviklet fletværk, hvor alt er forbundet.

deres manglende integration er de sorte indbyggere i Watts dog stadig en uløselig del af USA, ligesom det menneskelige affald i *The Crying of Lot 49* er en uløselig del af romanen, og at undlade at beskæftige sig med romanens udstødte skikkelser, fordi man ikke finder dem ordentligt integreret i det øvrige plot, er i bund og grund et moralsk sidestykke til at nægte at tage stilling til social ulighed i samfundet, fordi taberne nederst på den sociale rangstige ikke er integreret nok med resten af os. *The Crying of Lot 49* rummer altså andet og mere end et visionært portræt af det amerikanske mediesamfund. Den rummer et portræt af *hele* det amerikanske samfund, og i selve sin struktur afspejler den opdelingen mellem netværkssamfundets privilegerede middelklasse og den underklasse, som fremskridtet efterlader i sit kølvand.

Det er ikke kun Pynchon blandt postmodernisterne, der udviser en dobbelt bevidsthed om mediesamfundets hastige fremmarch og de sørgelige skæbner, der ikke er med på vognen. Postmodernisterne er ganske vist intenst optaget af informationssamfundets forjættende simulakrer, men de glemmer sjældent den materielle virkelighed hinsides de virtuelle projektioner. Paul Austers *City of Glass* rummer som allerede nævnt et udførligt katalog over nogle af New Yorks uintegrerede randeksistenser, og forholdet mellem mediesamfundets potensering af Den Amerikanske Drøm og de forstyrrende elementer i udkanten af synsfeltet kommer ligeledes til udtryk i Don DeLillos debutroman *Americana* (1971). Hovedpersonen David Bell arbejder i tv-branchen, og romanen skildrer hans forsøg på at komme overens med sin fortid ved at lave en film om den. På et tidspunkt i romanen reflekterer Bell (der *qua* sit navnefællesskab med USA's største telefonselskab bærer et emblematiske navn i informationssamfundet) over sit dødsdømte forsøg på at holde fast i Den Amerikanske Drøm og over det, der udgrænses af Drømmen:

To achieve an existence almost totally symbolic is less simple than mining the buried metals of other countries or sending the pilots of your squadron to hang their bombs over some illiterate village. And so the purity of intention, simplicity and all its harvests, these were the mightiest of the visionaries, those strong enough to confront the larger madness. For the rest of us, the true sons of the dream, there was only complexity. The dream made no allowance for the truth beneath the symbols, for the interlinear notes, the presence of something black (and somehow very funny) at the mirror rim of one's awareness. This was difficult at times. But as a boy, and even later, quite a bit later, I believed all of it, the institutional messages, the psalms and placards, the pictures, the words. Better living through chemistry. The Sears, Roebuck catalog. Aunt Jemima. All the impulses of the media were fed into the circuitry of my dreams.⁶⁸¹ (*Americana*, 137-38)

⁶⁸¹ Den sidste sætning i citatet leder tankerne hen på Mr. Thothes kommentar til Oedipa om fjernsynet: »It comes into your dreams, you know. Filthy machine« (91).

DeLillos beskrivelse af en virkelighed neden under mediernes uvirkelige proliferation af symboler minder i bemærkelsesværdig grad om Pynchons kontrastering af Watts og Los Angeles, ligesom citatets udpegning af »something black (and somehow very funny) at the mirror rim of one's awareness« udgør en oplagt parallel til *The Crying of Lot 49's* iscenesatte marginalisering af den sorte befolkning. Når David Bell finder de sorte skikkelser i yderkanten af synsfeltet særdeles morsomme, hænger det sammen med, at hans primære indtryk af dette befolkningssegment kommer fra reklamebranchens parodiske stereotyper. 60'ernes reklamer var befolket af smukke hvide mennesker,⁶⁸² og når en sort en sjælden gang fik lov til at optræde i reklamerne, var det oftest som et lettere komisk islæt. Den Aunt Jemima, DeLillo nævner i citatet, er således en smilende og buttet sort husmor, der reklamerer for pandekagedej, sirup og andre morgenmadsprodukter. Aunt Jemima var oprindeligt en figur i et *minstrel show*, og hendes oprindelse som en halvracistisk karikatur fornægter sig ikke i det stereotype portræt, der den dag i dag pryder firmaets produkter.⁶⁸³ DeLillo, Pynchon og de andre postmodernister er måske nok særdeles interesserede i det mediesamfund, der omgiver dem, men de lader ikke læseren glemme, at medaljen har en bagside.

Der er heldigvis enkelte undtagelser fra kritikens blindhed i forhold til Oedipas blindhed og romanens randeksistenser. I sin *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon* påpeger Molly Hite, at det lineære detektivplot fungerer som en art bevidst vildledningsstrategi fra Pynchons side, og hun udpeger ligeledes romanens randeksistenser som det vigtige element, detektivplottet i en vis forstand skjuler: »Pynchon's detailed depictions of suffering and alienation in contemporary America are important in themselves, not just insofar as they further the plot.⁶⁸⁴ They are what is important, in fact« (Hite 1983, 91). Hite fortjener stor anerkendelse for at insistere på de udstødtes vigtighed i romanen, men hendes analyse er ikke uproblematisk. Efter at hun har insisteret på lidelse og fremmedgørelse i samtidens Amerika som romanens vigtigste temaer, stopper hendes analyse temmelig brat. Hun har øjensynligt ikke særligt meget at sige om dette vigtige tema, og denne lidt skæve prioritering illustrerer endnu en gang, at kritikerne som regel har mere at sige om Pynchons sofistikerede brug af entropi, informationsteori og paranoia end om hans patos. Lige netop disse komplekse problemfelter har Hite dog heller ikke så meget at sige om. Hendes analyse bevæger sig lidt for hurtigt fra det amputerede detektivplot til hendes egen lidt amputerede udpegning af de marginales centralitet i romanen, og hun springer således en række af de fortolkningsmæssige

⁶⁸² Det er således ganske sigende, og ikke så lidt ironisk, at Pynchons Watts-essay i New York Times blev ledsaget af en række reklamer fyldt med smukke, hvide mennesker. Pynchons essay udgør på sin vis selv »a pocket of bitter reality« midt i avisens reklamer for forskellige luksusprodukter.

⁶⁸³ Se www.auntjemima.com.

⁶⁸⁴ Det er lidt uklart, hvad Hite egentlig mener her. Beskrivelserne af de udstødte bringer på ingen måde plottet fremad. De er snarere forhindringer, der skal overvindes, inden det velsmurte plot atter kan bevæge sig frem mod sit antiklimaks.

mellemregninger over, som er nødvendige for at begå sig i romanens symbolske netværk. Romanens struktur er meget mere kompliceret end den afbrudte tidslinje, Hite beskriver, og for at begribe den fulde dynamik i Pynchons alkymistiske læserfælde må man nødvendigvis omkring det spatiale niveau af *The Crying of Lot 49*.

Richard Poirier og David Seed har som allerede nævnt også blik for de udstødtes tilstedeværelse i periferien af plottet, men i modsætning til Hite og undertegnede lader de dem forblive i periferien, som et element i romanen, der aldrig for alvor bliver integreret (og som sådan gør de sig altså skyldige i den samme frasorteringsmekanisme, børnene i »The Secret Integration« forsøger at råde bod på). Inden Seed forlader det uintegrerede menneskelige vraggods i romanen, når han dog at pege på Michael Harringtons studie af amerikansk fattigdom, *The Other America: Poverty in the United States* (1962), som en sandsynlig kilde til flere af Pynchons ideer om fattigdom og marginalisering.

Seed gør ikke meget ud af Harringtons bog. Det gør til gengæld franske Pierre-Yves Petillon, der i sit perspektivrige essay »A Re-cognition of Her Errand into the Wilderness« med stort overblik gennemgår *The Crying of Lot 49*s litterære og kulturelle kontekst og ikke mindst intertekster. Petillon har også et godt blik for, hvad han kalder romanens »entropic drifters« (155), selv om han har en tendens til at overvurdere deres forløsende potentiale. Med afsæt i budskabet bag akronymet W.A.S.T.E. – »We Await Silent Tristero's Empire« – argumenterer Petillon for, at *The Crying of Lot 49* opstiller et håb om genkomsten af et andet, sandere Amerika, der efter flere hundrede års besudling af den Amerikanske Drøm vender tilbage til udgangspunktet, Vinlandet, hvor alle er lige. Jeg finder intet belæg for en sådan fortolkning. Romanen er ganske vist – som alle Pynchons romaner – rig på nostalgi over forspildte muligheder (»how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity?« (181)), men Pynchon lægger aldrig skjul på, at håbet om en tilbagevenden til tiden før Syndefaldet er en sovepude, der i bedste fald kan virke lindrende på en mørk nat, men som i værste fald holder os fra at se realiteterne i øjnene og arbejde videre derfra.

På trods af Petillons håbefulde overfortolkning af W.A.S.T.E.-organisationens potentiale, har han som sagt et godt greb om den marginaliseringsmekanisme, som romanen gennemspiller på både det tematiske og det strukturelle plan, og hans inklusion af *The Other America* virker særdeles relevant. Petillon citerer udførligt fra Harringtons bog, og når man læser følgende citat og hæfter sig ved alle de verbale ekkoer til *The Crying of Lot 49*, er det ikke svært at forestille sig, at Pynchon havde et opslået eksemplar af bogen liggende på skrivebordet, mens han skrev sin roman:

The other America, the America of poverty, is hidden today in a way it never was before. Its millions are socially invisible to the rest of us.... Poverty is often off the beaten track. It always has been. The ordinary tourist never left the main highway and today he rides interstate turnpikes... They [the poor] have no face, they have no voice... They are dispossessed

in terms of what the rest of the nation enjoyed, in terms of what the society could provide if it had the will. They live on the fringes, the margin. They watch the movies and read the magazines of affluent America and these tell them that they are internal exiles. (Harrington, 101-103, citeret i Petillon 167)

Harringtons beskrivelse af de fattiges usynlighed, deres placering hinsides nationens vejnet, deres status som »dispossessed« og deres indre eksil i det velhavende Amerika er stort set identisk med Pynchons koncipering af problemstillingen i *The Crying of Lot 49*, og hvad enten der er tale om en direkte indflydelse eller ej, er *The Other America* værdifuld som en indføring i den skævvredne samfundsstruktur, Pynchon også portrætterer i sin roman.

Spredt rundt omkring i den vældige Pynchon-reception findes der altså enkelte kritikere, der har blik for det humanistiske budskab midt i al systemteorien, skrifttematikken, paranoiaen og entropien i *The Crying of Lot 49*. Beskrivelsen af USA's sociale vrangside er på mange måder det mørke hjerte i Pynchons roman, men det er ikke et hjerte, der banker skjult i centrum af romanen. *The Crying of Lot 49* bærer sit hjerte udvendigt, og Pynchons patosfyldte skildring af det menneskelige affald er på trods af sin umiddelbare uanselighed synlig for enhver, der kigger efter, som en dunkende halspulsåre eller en sitren i overfladen af romanen. Patos er ikke romanens kerne, men måske dens *væsen* – en dis, der omkranser fortællingen om Oedipas leksikalske quest. I den forstand minder *The Crying of Lot 49* ikke så lidt om Joseph Conrads *Heart of Darkness*, der trods sin titel også bærer sit mørke hjerte uden på tøjet:

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (*Heart of Darkness*, 6)

Ideen om en mørk hemmelighed, der er skjult i det åbne og synlig for enhver – hvad Pynchon i forbindelse med slaveriet i *Mason & Dixon* kalder en »public Secret« (MD, 692) – optræder allerede i Edgar Allan Poes »The Purloined Letter«, hvor den snarrådige detektiv Dupin hurtigt finder det forsvundne brev gemt »full in the view of every visiter« (Poe, 696). Oedipa Maas kunne med fordel have taget ved lære af sin detektivkollega, og det samme kunne de mange læsere af romanen, der har været så optagede af at afkode dens kybernetiske mønstre og skjulte budskaber, at de har forsømt at lægge mærke til dens etiske imperativer. I forsøget på at kortlægge alle afkroge af Pynchons komplekse avantgarde-tekst har kritikken primært beskæftiget sig med Pynchons fremsy-

nede analyse af det spirende kommunikationssamfund, alt imens den har forbigået hans skildring af, hvordan samfundets vraggoods prøver at overkomme deres isolation gennem netop kommunikation. Den postmodernistiske og ironiske avantgardeforfatter Thomas Pynchon dækker for den sentimentale humanist Thomas Pynchon, og Pynchon-receptionen interesserer sig alt for ofte kun for en halv forfatter.

At Pynchons ironi i *The Crying of Lot 49* som oftest er ledsaget af en ikke mindre omfattende patos har øjensynligt været vanskeligt at få øje på, men det har aldrig været nogen hemmelighed. Som det stjålne brev i Poes novelle har det sådan set været lagt åbent frem fra begyndelsen, »full in the view of every visiter«. På smudsomslaget til førsteudgaven af romanen kan man således læse følgende præcise karakteristik fra forlaget:

In his new book there is the same combination of wild hilarity and grim reality that made *V.* so notable. Pynchon's work has been called avant-garde, as indeed it is, but its basic concern with breaking the walls of human isolation is as old as literature.

Helt tilbage fra den oprindelige publikationsdato den 27. april 1966 har *The Crying of Lot 49* altså båret sit mørke hjerte på tøjet,⁶⁸⁵ hvor enhver læser kunne få øje på det – »If only she'd looked«. Der er imidlertid løbet meget interpretativt vand i stranden siden 1966, og 40 års fokus på romanens »wild hilarity« har i vid udstrækning obstrueret for en påskønnelse af dens »grim reality«. Denne selektive fokus kan ikke blot aflæses i de mange videnskabelige artikler, der er skrevet om romanen: I en slags feedback-sløjfe har den også influeret den måde, *The Crying of Lot 49* præsenteres på for vordende læsere, sådan at forlagets beskrivelse bag på den aktuelle amerikanske paperback-udgave af romanen nu lyder:

The highly original satire about Oedipa Maas, a woman who finds herself enmeshed in a worldwide conspiracy, meets some extremely interesting characters, and attains a not-inconsiderable amount of self-knowledge.⁶⁸⁶

Man vil måske indvende, at sådanne paratekstuelle elementer ikke hører hjemme i en romananalyse, og jeg vil medgive, at det ikke er på bogomslag, man skal søge efter de seneste litteraturhistoriske landvindinger, men fokusforskydningen fra førsteudgavens sammensatte beskrivelse af roma-

⁶⁸⁵ Jeg minder om, at et smudsomslag på amerikansk hedder en »dust jacket«, eller bare en »jacket«....

⁶⁸⁶ Den nuværende engelske paperback lægger ligeledes vægten på romanens »rich satire, chaotic brilliance, verbal turbulence and wild humour« og har intet at sige om dens patos.

nen til paperbackens fremhævelse af romanens paranoia og satiriske elementer udgør ikke desto mindre en tydelig indikation af, hvilken retning Pynchon-receptionen har taget.⁶⁸⁷

Denne afhandlings forsøg på at levere en mere inklusiv analyse af *The Crying of Lot 49* (og en mere inklusiv karakteristik af postmodernismen) end den vanlige selektive fortolkningspraksis foreskriver, er som diskuteret i indledningen inspireret af Michel Foucaults detaljdemokratiske genealogiske metode, men på mange måder udspringer det også af de postmodernistiske værker selv, nærmere bestemt af deres egen fordring om analytisk inklusivitet. I den implicite fordømmelse af Oedipa Maas' monomane quest rummer *The Crying of Lot 49* sin egen kritik af det fortolkningsmæssige tunnelsyn, den siden er blevet udsat for, og i forlængelse heraf rummer den et krav om at holde øjnene åbne for, hvad der foregår i periferien. Hvor Foucaults krav om analytisk inklusivitet først og fremmest er en metodologisk fordring, der skal sikre en vis mængde objektivitet i historiskrivningen, så viser analysen af Pynchons roman, at kravet om analytisk inklusivitet også kan være en *etisk* fordring – en fordring om at fokusere på de marginale elementer, der ikke passer ind i en given teoridannelse eller et givet samfund, og som følgelig alt for ofte udstødes og glemmes.

Mange af de kendetegn, jeg i den foregående analyse har identificeret i *The Crying of Lot 49* og en lang række andre postmodernistiske hovedværker, er på trods af denne etiske fordring stadig markant fraværende fra den kanoniserede postmodernismekonstruktion. Banalitet og patos, sentimentale skildringer af de fattiges lod eller uironiske beskrivelser af sorgen ved at miste et barn, passer ikke umiddelbart ind i de gængse forestillinger om en legesyg postmodernisme, og man forstår det sådan set godt. Et blik tilbage over min egen analyse af *The Crying of Lot 49* tegner en klar kurve: Fra den indledende jordnære beskrivelse af romanens miljø, karakterer og handling bevæger analysen sig gradvist op i de abstrakte luftlag, i en række komplekse diskussioner af paranoia, systemer, informationsteori osv., for endelig at ende nede på jorden igen, i en diskussion af Pynchons i bund og grund banale fordring om, at vi skal være lidt mere opmærksomme på vores omgivelser og lidt bedre ved hinanden. Som *The Crying of Lot 49* selv ender analysen efter mange komplekse mellemregninger i et antiklimaks, og det er forståeligt, at mange kritikere finder det mere tillokkende at ende analysen i systemteoretisk ekstase end i jordnær humanisme. De læsere,

⁶⁸⁷ Og i en videreførelse af feedback-sløjfen vil den aktuelle beskrivelse af romanen give sit beskedne bidrag til at skubbe receptionen videre i samme retning. Man går sjældent uhildet ind til en læseoplevelse, og for en ny generation af Pynchonlæsere vil betoningen af Pynchons satiriske aspekter på forhånd udstikke nogle bestemte rammer for læseoplevelsen. Det er indlysende, at en given teksts *metatekster* (anmeldelser, kritik etc.) ofte bliver en del af *parateksten* (forlagets beskrivelse af bogen, blurbs, citater etc.), men jeg finder det lige så indlysende, at bogens paratekstuelle aspekter også har indflydelse på metateksten. Smudsomslag, indholdsbeskrivelse, blurbs, osv. er alle med til at skabe en række bestemte læserforventninger og situere bogen i en bestemt kontekst. Allerede inden man åbner bogen og begynder at læse, har man dannet sig et forhåndsindtryk, der som regel vil præge fortolkningen.

der insisterer på at diskutere romanens nedslående skildring af Amerikas udstødte randeksistenser, risikerer som David Foster Wallaces nye litterære rebeller: »the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the »How banal.« Accusations of sentimentality, melodrama« (Wallace 1993, 193).⁶⁸⁸ Det er imidlertid en nødvendig risiko at løbe. Hvor usexet den sentimentale side af Pynchon, DeLillo, Auster, Nabokov, Heller og Coover end er, så er den en uomtvistelig og integreret del af den postmodernistiske litteratur, og en postmodernismekonstruktion, der tilstræber blot et minimum af loyalitet over for den faktiske postmodernistiske litteratur, vil indimellem uvægerlig blive mødt med himmelvendte øjne.

4.3. Postmodernismen genbesøgt

Hassans catena over postmodernismen udgør stadig et godt udgangspunkt for en beskrivelse af den eksperimenterende amerikanske litteratur fra 1960 til i dag. Hans liste fortæller på ingen måde en falsk historie om perioden, men den fortæller samtidig kun en del af historien, og den overbetoner konsekvent visse elementer på bekostning af andre. Dette er ikke stedet til en stor og forkromet konklusion om postmodernismen – min fulde konklusion er spredt ud over hele den foregående romananalyse – men en kort rekapitulering af de vigtigste punkter i min foreslåede udvikelse af postmodernismekonstruktionen vil alligevel være på sin plads:

Den **uvished og indeterminisme**, der udgør en hovedhjørnesten i Hassans (og Hutcheons og McHales) konstruktion af postmodernismen er utvivlsomt et centralt træk i periodens litteratur, som også analysen af *The Crying of Lot 49* har vist. På både det æstetiske og det politiske plan repræsenterer den et opgør med modernitetens totalitære legitimeringsfortællinger; et opgør, der peger frem mod og involverer de næste led i Hassans catena, **fragmenteringen og dekanoniseringen**. Disse destabiliserende træk spiller alle en vigtig rolle i den postmodernistiske litteratur, på både det formelle og det tematiske plan, men gennem en entydig fokus på denne destabilisering overser kritikerne de stabiliserende faktorer, der ligeledes er til stede i de postmodernistiske værker. Som et led i opgøret med De Store Fortællinger manifesterer uvisheden sig som regel på værkets globale niveau (som i *The Crying of Lot 49*s manglende denouement, eller i *Catch-22* og *Gravity's Rainbows* **non-lineære opgør med det lineære og kausale plot**), men på det lokale niveau er det ikke vanskeligt at identificere en lige så markant **stabilitet og vished**, bl.a. i de tematiske **matricer og billedklynger**, der ved hjælp af gentagelser og analogier etableres på tværs af fortællingens kronologiske fremdrift.

⁶⁸⁸Wallace-citatet må på ingen måde forveksles med at forsøg på at positionere mig selv som en ny rebel. Snarere peger det på, at de krav, Wallace sætter til de nye rebeller, allerede blev opfyldt af de postmoderne patriarker, Wallace kritiserer så indædt. Med sin beskrivelse af det menneskelige affald i *The Crying of Lot 49* risikerer Pynchon selv at blive udsat for himmelvendte øjne og beskyldninger om sentimentalitet, og det er kritikken – ikke Pynchon selv – der kan klandres for ikke at turde banaliteten.

Postmodernismen kan således i sidste ende ikke reduceres til hverken den rendyrkede **anti-paranoia** – »where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long« (GR, 434) – eller den totale **paranoia** – »the discovery that *everything is connected*« (GR, 703). Begge disse positioner er indkodet i den postmodernistiske litteratur, og nogle værker hælder utvivlsomt mere til den ene yderpol end til den anden, men overordnet betragtet indplacerer postmodernismen sig et sted midt i spektret, ved den **kreative paranoia**. Den kreative paranoia er kritisk over for ideen om totaliserende strukturer, men den er ikke kritisk over for ideen om strukturer i det hele taget. Den kreativt paranoide postmodernisme går – som Tony Tanners amerikanske helt – en vanskelig balancegang mellem Systemet og systemløsheden, mellem orden og kaos. Den postmodernistiske tekst befinder sig med andre ord i **den frugtbare kompleksitet på kanten af kaos**, hvor den stritter imod totaliserende og generaliserende fortolkninger, men samtidig indbyder til en lokal mønsterskabende aktivitet, til en **kognitiv kortlægning af lokale ad hoc-strukturer**. I denne kortlægningsaktivitet spiller læseren en absolut (og ofte eksplicit tematiseret) hovedrolle, og Hassans beskrivelse af, hvorledes postmodernismens betydningsproduktion er karakteriseret ved læserens **performans og deltagelse**, er derfor overordentlig præcis.

I tillæg til de lokalt stabile matricer rummer de postmodernistiske romaner ofte nogle **ureducerbare fikspunkter** (såsom *City of Glass'* beskrivelser af hjemløse, *Catch-22's* skildring af Snowdens død eller *Gravity's Rainbows* gennemgang af forskellige folkedrab), der træder stærkt og uimodsigeligt frem på en ellers usikker baggrund, og som ikke lader sig indfange af romanernes destabiliserende sprogspil. Disse ureducerbare knudepunkter er som oftest kendetegnet ved en udtalt **patos**, der fungerer som et modbillede til den **ironi**, som Hassan, Hutcheon, Wilde og hele den postironiske generation fremstiller som et af postmodernismens konstituerende træk. Ironien er ganske rigtigt ikke til at ignorere hos forfattere som Pynchon, Coover, DeLillo, Gaddis, Auster, Barth, Reed og Barthelme, hvad enten den ytrer sig som en indimellem kynisk bedrevidenhed eller som en slags almen perspektivisme, der sidestiller indbyrdes uforenelige standpunkter og dermed relativiserer dem begge, men til trods for sin markante tilstedeværelse i den postmodernistiske litteratur har ironien ikke det sidste ord at skulle have sagt. Hellers beskrivelse af lidelserne i den romerske nat, Pynchons lyriske skildring af affaldet på gulvet af brugte biler, og Coovers beretning om henrettelsen af Rosenberg-ægteparret driver alle af ren og uforfalsket patos og **sentimentalitet**, der i lige så høj grad som David Foster Wallaces nye litterære rebeller udsætter sig selv for himmelvendte øjne og beskyldninger om banalitet. Ironien undergraver ikke patosen i postmodernismen, lige så lidt som patosen betvinger ironien. De to retoriske figurer – eller måske snarere: de to livsanskuelser – indtager en plads side om side i periodens litteratur, og de udtrykker tilsammen **postmodernismens penduleringen mellem dekonstruktionens og affirmationens yderpoler**.

Den samme penduleringen mellem opløsning og rekonstituering karakteriserer postmodernismens nuancerede skildring af subjektets udsatte rolle i postmoderniteten. Ihab Hassan fremhæver »**self-less-ness**« og »**depth-less-ness**« som kendetegnende for periodens personkarakteristik, og postmodernismens romanpersoner fremstår da også ofte som todimensionelle papskabeloner. Denne overfladiskhed i personkarakteristikken kan på mange måder forklares som en art mime-tisk træk, som **en realistisk beskrivelse af forbrugerismens endimensionelle menneske**, men en sådan bekvem forklaring bør ikke lede opmærksomheden bort fra de hyppige tilfælde, hvor postmodernismens romanpersoner antager større dybde end receptionen sædvanligvis anerkender. Tony Tanner har (ikke uden en vis retfærdighed) klandret alle Don DeLillos romanpersoner for at lyde som Don DeLillo, men samtidig fremhæver han en forfatter som Thomas Pynchon for at skabe »memorably differentiated consciousnesses«,⁶⁸⁹ og den samme nuancerede personkarakteristik går igen hos postmodernister som Gaddis, Coover, Nabokov og Auster.⁶⁹⁰ Endvidere inkluderer postmodernisternes humane fokus på individets pressede eksistensvilkår i en dehumaniseret verden også – for nu at blive i den rumlige metaforik – **en vedholdende interesse for individets søgen efter noget dybere, noget autentisk** midt i informationssamfundets endeløse prolifering af simulakrer. William Gaddis' romanpersoner er optaget af at finde noget der er »worth doing« (et genkommende refræn i alle Gaddis' romaner, på samme måder som den prægnante vending »the self who could do more«); De mest sympatiske af Pynchons romanpersoner er alle på jagt efter **kærlighed** (»the one great centripetal movement of the World« (GR, 440)), og nogle af dem finder den endda.⁶⁹¹ Og noget så øjensynligt banalt som **venlighed** (kindness) spiller en absolut hovedrolle for forfattere som Pynchon, Nabokov og Vonnegut.⁶⁹² **Empati** er ikke en egenskab, man normalt forbinder med de postmodernistiske forfattere og deres todimensionelle skabninger, men den er ikke desto mindre til stede i rigt mål i postmodernismens kanon, i en grad der gør alle påstande om postmodernismens inhumanisme til skamme.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Tanner 2000, 214. Tanner anfører samtidig, at Pynchons romanpersoner ikke er noget så »old-fashioned as 'well-rounded characters'«, men denne skelnen går ikke så meget på egenskaber ved personkarakteristikken selv, som på måder at beskrive personkarakteristik på. At beskrive en sproglig konstruktion som en romanperson som »well-rounded« er ganske enkelt en gammeldags metafor, der skal skabe illusionen om kødelighed og fylde, hvor der blot er blækmærker på en bogside. Selv Dickens skabte ikke, ud fra et moderne perspektiv, velfrundede romanpersoner, men »memorably differentiated consciousnesses« (hvilket selvfølgelig i sig selv er en metafor).

⁶⁹⁰ Og såmænd også en sjælden gang Don DeLillo, hvis portræt af Lee Harvey Oswald i *Libra* er nøjagtigt lige så sammensat og nuanceret som Philip Roths og Saul Bellows lovpriste personkarakteristikker.

⁶⁹¹ Som Geli Tripping og Tchitcherine i slutningen af *Gravity's Rainbow*.

⁶⁹² I *God Bless You, Mr. Rosewater* skrev Kurt Vonnegut: »Hello, babies. Welcome to Earth. It's hot in the summer and cold in the winter. It's round and wet and crowded. At the outside, babies, you've got about a hundred years here. There's only one rule that I know of, babies –: God damn it, you've got to be kind«.

⁶⁹³ Cf. Oedipa Maas' patosladede omfavelse af den gamle sømand i *The Crying of Lot 49*, eller den om muligt endnu mere patosladede scene i *Gravity's Rainbow*, hvor raketingeniøren Franz Pökler giver en udsultet kz-fange sin vielsesring og derigennem forlener sig med sit medansvar for hendes lidelser.

Som Hassan gør rede for i sin liste, spiller ideen om **det upræsenterbare og det urepræsenterbare** en overordentlig væsentlig rolle i postmodernismen, men den selvrefleksive problematisering af repræsentationen (som også Hutcheon og Maltby lægger stor vægt på) ledsages af en lige så markant **repræsentationsdrift**. I *Gravity's Rainbow* og *The Public Burning* fremstilles hhv. holocaust og Rosenberg-ægteparrets henrettelse som i bund og grund upræsenterbare og urepræsenterbare hændelser, der ikke kan skildres på normal mimetisk vis. Pynchon forskyder således repræsentationen af holocaust ud i en serie parallelle beskrivelser af andre folkemord samt udryddelsen af dronerne, mens Coover transformerer henrettelsen til et teatralisk skue, en offentlig hekseafbrænding på Times Square. Begge romaner er ligeledes fulde af eksplicitte refleksioner om vanskelighederne ved at præsentere og repræsentere det historiske materiale. Samtidig er romanerne præget af en **encyclopedisk referencerigdom** og en **stræben efter historisk akkurate**se, som langt overgår noget, man finder i periodens såkaldt realistiske romaner. Postmodernismen er på mange måder vokset ud af en smertelig bevidsthed om repræsentationens krise, men på trods af denne bevidsthed vil den ikke give afkald på sine mimetiske bestræbelser,⁶⁹⁴ og i forsøget på at finde nye veje for repræsentationen indforskriver de postmodernistiske forfattere ofte værkets **form som et mimetisk greb**.⁶⁹⁵

Disse modsatrettede bevægelser udgør måske postmodernismens største indre spændingsforhold: **Den åbne erkendelse og tematisering af repræsentationens krise og det lidenskabelige – og på forhånd dødsdømte – forsøg på at overkomme den**; ikke, som i Hutcheons historiografiske metafiktion eller Maltbys dissidente postmodernisme, ved at stille sig tilfreds med at tilnærme sig verden gennem lag på lag af utilstrækkelige sproglige repræsentationer, men ved at skabe en detaljemættet og informationsrig fiktion, der parallelt med sin egen repræsentationskritik forpligter sig på verden i en prosa, hvor ordene på siden indimellem kun er »At from the things they stand for«, eller blot er »an eye-twitch away from the things they stand for« (GR, 510, 100). Som Pynchon udtrykker det i sin egen beskrivelse af den globale roman *Against the Day*: »If it is not the world, it is what the world might be with a minor adjustment or two. According to some, this is one of the main purposes of fiction«.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ I en ny essaysamling om William Gaddis foreslår Nicholas Spencer at kalde Gaddis' litteratur for en slags »critical mimesis«. Dette forekommer mig også at være en rammende karakteristik af postmodernismen i det hele taget. Se *Paper Empire: William Gaddis and the World System* (2007), redigeret af Joseph Tabbi og Rone Shavers.

⁶⁹⁵ Systemromaner som *JR*, *Gravity's Rainbow* og *The Public Burning* kan med deres komplekse netværksstrukturer alle ses som en slags *formelle* repræsentationer af postmodernitetens overlappende netværksstrukturer, hvilket både Tom LeClair, John Johnston og Joseph Tabbi har gjort udførligt rede for i hhv. *The Art of Excess, Information Multiplicity* og *Postmodern Sublime*.

⁶⁹⁶ Citeret fra den bogbeskrivelse, der oprindeligt dukkede op på Amazon.com i juli 2006. Bogbeskrivelsen (der var signeret af Thomas Pynchon), blev i lettere revideret form reproduceret på smudsomslaget til førsteudgaven.

Postmodernismen vender altså ikke, som det ofte hævdes, verden ryggen, eller rettere: den vender ikke *kun* verden ryggen. Postmodernismen er en janushovedet litteratur, der både kigger indad og udad, og hvor **metafiktion og realisme står skulder ved skulder** (selv om de ikke nødvendigvis går hånd i hånd...). Den udbredte konsensus om postmodernismens **historieløshed og verdensfravendthed** er med andre ord ikke bare en delvis sandhed: Den er decideret forfejlet. De postmodernistiske forfattere er om noget interesserede i den sociale, politiske og historiske virkelighed, og selv om de hyppigt kredser om den sproglige konstruktion af denne virkelighed, som Hutcheon og Maltby gør rede for, fokuserer de i lige så høj grad på dens yderst håndgribelige konsekvenser. Den postmodernistiske storby er ikke bare en by af ord, det er også en by med marginaliserede sorte i ghettoiserede forfaldne bycentre (*The Crying of Lot 49*), med brutal vold og trøstesløst forfald (*Catch-22*), med en skjult, men omfattende befolkning af hjemløse (*City of Glass*), og med en livstruende forurening og en ophobning af affald, der som et resultat af en eskalerende konsumerisme truer med at løbe løbsk (*JR*, *White Noise* og *Underworld*).⁶⁹⁷ Postmodernismens selvrefleksion trækker intet fra dens **sociale indignation**, dens **politiske vrede**⁶⁹⁸ eller dens udtalte **historiske bevidsthed** (eller, som Pynchon formulerer det i sin debutroman, »forcible dislocation of personality into a past he didn't remember and had no right in, save the right of imaginative anxiety or historical care, which is recognized by no one« (V., 62)).

Den postmodernistiske litteratur er altså andet og mere end en selvtilstrækkelig repræsentationskritik, der stiller sig tilfreds med at fortabe sig i **signifianternes frie spil**, blotlægge sprogets **permanente parabase** og den **grundlæggende apori i enhver kommunikationssituation**. Ud fra et rent sprogfilosofisk synspunkt har Paul De Man muligvis ret, når han hævder, at »[w]ords have a way of saying things which are not at all what you want them to say«, samt at sproget udviser »a total arbitrariness [...] which inhabits words on the level of the play of the signifier, which undoes any narrative consistency of lines« (De Man 1996, 181), men man kan ikke uden videre slutte sig fra De Mans argumenter til Russells tese om, at »[t]he essential message of the postmodern novel is [...] that meaning must be evanescent« (Russell, 254), eller til Grgas' påstand om at den typiske postmodernistiske roman først og fremmest demonstrerer »the whole futility of representation/signification« (Grgas, 293). Den amerikanske postmodernisme er i høj grad præget af et **pragma-**

⁶⁹⁷ I sit essay »Stalking the Billion-Footed Beast« efterlyste Tom Wolfe romanforfattere, der var villige til at gå sociologisk til værks i deres portræt af den moderne storby (titlens milliardfodede monster). Essayet var blandt meget andet et slet skjult polemisk angreb på den verdensfravendte postmodernistiske litteratur (og et reklamefremstød for Wolfes egen roman *The Bonfire of the Vanities*), men hvis Wolfe havde gjort sig den umage at læse de postmodernistiske romaner lidt mere fordomsfrit, ville han iblandt de selvrefleksive sprogspil have opdaget en overflod af sociologiske betragtninger.

⁶⁹⁸ Denne vrede kommer bl.a. til udtryk, da Robert Coover på de afsluttende sider af *The Public Burning* lader Nixon røvpule af Uncle Sam. I sit forord til George Orwells *Nineteen Eighty-Four* udpeger Pynchon netop *vreden* som en af litteraturens vigtigste drivkræfter. Se mit essay »E Pluribus Unum«, *Standart* #1, vol. 21, marts 2007, s. 30-31, for en mere indgående diskussion af den produktive politiske vrede i bl.a. den amerikanske postmodernisme.

tisk sprog- og kommunikationssyn, der har mere at gøre med **informationsteorien** og **kybernetikken** end med poststrukturalismen. Romaner som *JR*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow* og *White Noise* fremstiller på ingen måde kommunikationssituationen som en uproblematisk størrelse. Processen er til stadig udsat for **entropi**, **forvrængning** og **støj** (Hvid Støj), men ved at inducere **redundans**, kan informationen alligevel nå nogenlunde intakt fra afsender til modtager. Desuden kan en vis mængde entropi og støj paradoksalt nok være med til at **forøge værkets informationsværdi og kompleksitet** og dermed antallet af mulige fortolkninger. En vis uvished i kommunikationssystemet er en produktiv faktor, der forøger modtagerens/læserens råderum.

Sproget er altså meget andet og meget mere end fritsvævende signifiantkæder for postmodernisterne. Trods miskrediteringen af traditionelle forestillinger om sprogets mimetiske potentiale gebærder de postmodernistiske forfattere sig ofte i en slags villet blindhed, som om sproget stadig kan tilnærme sig (om end ikke helt opnå) en gyldig repræsentation af den materielle verden, og de opfører sig, som om romanen – trods forhindringer som støj og entropi – endnu kan fungere som et nogenlunde effektivt kommunikationsmedium. Postmodernisterne stiller sig ikke tilfredse med at være indespærrede i solipsistiske tekstuelle spejlkabinetter. De tematiserer ofte faren for (og fristelsen til) at blive fanget bag et gitter af ord,⁶⁹⁹ men samtidig rækker de hænderne ud gennem gitteret, i et forsøg på at røre læseren i mere end én forstand,⁷⁰⁰ at genetablere ideen om **kunst som en levende transaktion mellem mennesker**⁷⁰¹ og udvirke, hvad Pynchon i *The Crying of Lot 49* kalder for **kommunikationens sekulære mirakel**.⁷⁰²

Denne korte rekapitulering og ikke mindst den forudgående analyse af *The Crying of Lot 49* bekræfter på mange områder den teoretiske postmodernismekonstruktion, men – hvad der er nok så vigtigt – den udpeger også en række blinde punkter i det vedtagne billede af postmodernismen. Periodiseringer må altid nødvendigvis blive til gennem en kompleksitetsreduktion af de enkelte værker. Man er nødt til at frasortere en lang række individuelle kendetegn og koncentrere sig om de brede fællestræk, når man skal sætte lighedstegn mellem romaner så forskellige som f.eks. *The*

⁶⁹⁹ Det er således både en fare for Oedipa Maas og for den læser, der fortaber sig *The Crying of Lot 49*s symbolske og paranoide netværk og overser romanens orientering mod den sociale virkelighed.

⁷⁰⁰ Jf. *Gravity's Rainbows* ophørlige fokus på, hvad Pynchon kalder »the medium of touch« (GR, 466).

⁷⁰¹ Udtrykket er selvfølgelig David Foster Wallaces.

⁷⁰² Og for en forfatter som Don DeLillo er sproget ikke engang et sekulært mirakel, men slet og ret et mirakel. Se f.eks. David Cowarts monografi *Don DeLillo: The Physics of Language*, samt Paul Maltbys essay »The Romantic Metaphysics of Don DeLillo« for et par overbevisende diskussioner af DeLillos optagethed af sprogets metafysiske, numinøse og mirakuløse aspekter. DeLillos quasireligiøse forhold til sproget kommer bl.a. til udtryk i sidste kapitel af *The Names*, samt i den ofte citerede passage i *White Noise*, hvor Jack Gladney overhører sin datter mumle »Toyota Celica« i søvne og opfyldes af en religiøs ærefrygt, som læst i den umiddelbare kontekst forekommer ironisk, men som læst i konteksten af resten af forfatterskabet og DeLillos efterhånden knap så sjældne interviews snarere må betragtes som et genuint udtryk for hans eget forhold til sproget.

Crying of Lot 49, *The Public Burning* og *White Noise*, og en tilbundsgående romananalyse vil således altid være mere inklusiv og kompleks end selv den mest nuancerede periodisering. Problemet med den gængse postmodernismekonstruktion er imidlertid, at den i udpræget grad vælger at betone en bestemt række fællestræk ved de postmodernistiske romaner, samtidig med at den konsekvent underbetoner eller ignorerer en række andre fællestræk.

På sin vis er der en bemærkelsesværdig strukturlighed mellem Oedipas oplevelser i *The Crying of Lot 49*, receptionen af romanen og den teoretiske postmodernismekonstruktion. Oedipa overser de sørgelige skikkelser i periferien af sin quest, ligesom mange kritikere overser de sørgelige skikkelser i periferien af romanen, og Oedipa og Pynchon-receptionens blinde punkter går igen i postmodernismekonstruktionen, der ikke har blik for periodens genkommende bedrøvelige figurer. Sentimentaliteten, patosen, empatien, (pladder-)humanismen, den sociale indignation, det pragmatiske forhold til kommunikation og den realistiske impuls er imidlertid ikke bare individuelle mutationer eller anomalier i det postmoderne korpus. Selv om disse elementer indimellem er skjult i sprækkerne af de systemfikserede og selvrefleksive postmodernistiske tekster, så er de ikke desto mindre til stede i størstedelen af den postmodernistiske kanon, og deres fravær fra de dominerende periodiseringer resulterer i et reduktivt og skævvredet billede af hele den mangfoldige og skæve postmodernisme.

Romanens indtrængende – men ikke åbenbare – opfordring til at se lidt nøjere på, hvad der foregår i marginen og sprækkerne, har i sidste ende ikke blot relevans for læserne af *The Crying of Lot 49*, men udpeger også indirekte en lakune i hele den kanoniserede periodisering af postmodernismen. Pynchons postmodernistiske mesterværk rummer ikke blot en strukturelt indkodet anvisning på, hvordan den selv bør læses: Den rummer også opskriften på, hvordan hele postmodernismen med fordel kan genlæses, og denne afhandling skal ses som et beskedent bidrag til denne genlæsning.

5. Konklusion

I sin elegante nedsabling af William Gaddis og postmodernismen i essayet »Mr. Difficult« frem-sætter Jonathan Franzen på et tidspunkt et problematisk argument, der i kondenseret form rum-mer hele denne afhandlings problemstilling og motivation. Argumentet tager med retorisk snilde form af en bekendelse. Franzen 'indrømmer', at han faktisk aldrig har været særligt begejstret for de modernistiske og postmodernistiske forfattere, det i hans hippe omgangskreds var *comme il faut* at læse og holde af, og han 'bekender skamfuldt', at han altid har fundet større fornøjelse i realisti-ske forfattere som Saul Bellow. Og Franzens uoprigtige bodsgang fortsætter: »If Coover's *The Pub-lic Burning* and Pynchon's *The Crying of Lot 49* moved me, it was mainly because I loved Coover's character Richard Nixon and Pynchon's Oedipa Maas. But postmodern fiction wasn't supposed to be about sympathetic characters. Characters, properly speaking, weren't even supposed to exist« (Franzen 2002, 103).

Det er værd at stille skarpt på Franzens drevne retorik i dette citat, især hans gentagne brug af vendingen »wasn't supposed to«. Efter at have erklæret, at han trods alt blev bevæget af visse postmodernistiske romaner pga. deres sympatiske romanpersoner, påpeger Franzen, at det egent-lig slet ikke var meningen, at postmodernismen skulle rumme sympatiske romanpersoner – faktisk var det slet ikke meningen, at den overhovedet skulle rumme romanpersoner! Hvad Franzen und-lader i citatet er at gøre det klart, hvem der egentlig skulle have opstillet sådanne regler for, hvad postmodernismen må indeholde. Franzen henviser formodentlig til en eller anden form for kritisk konsensus, og som min gennemgang af den kanoniske postmodernismekonstruktion viser, er jeg ikke helt utilbøjelig til at give ham ret i, at en lang række kritikere betragter postmodernismen som uforenelig med en rund karaktertegnning. Denne vanetænkning kan bl.a. aflæses af receptionen af de postmoderne patriarker Thomas Pynchons og Don DeLillos nyeste romaner:

I sin anmeldelse af Thomas Pynchons enorme *Against the Day* (2006) i *The New York Sun* skriver Adam Kirsch, at »Pynchon's meanings [...] are finally inhuman, Manichean, utopian, and dystopian. He believes in conspiracies, not histories, including the individual histories that the novel was invented to tell«. ⁷⁰³ I *The New York Times* slutter den toneangivende Michiko Kakutani op om Kirschs ankepunkter og kritiserer Pynchon for at befolke sin nye roman med »stick figure cartoons«. ⁷⁰⁴

Adam Kirschs og Michiko Kakutanis anklager er naturligvis ikke grebet ud af den blå luft. Som i alle Pynchons romaner er romanpersonerne i *Against the Day* indlejrede i vældige inhumane systemer, og som i f.eks. *Gravity's Rainbow* og *The Crying of Lot 49* er Pynchon lige så interesseret i disse systemer som i personerne i dem. Denne dobbelte fokus er imidlertid ikke ensbetydende

⁷⁰³ Adam Kirsch: »Pynchon: He Who Lives By the List, Dies by It«, *The New York Sun*, 15. november 2006.

⁷⁰⁴ Michiko Kakutani: »A Pynchonesque Turn by Pynchon«, *New York Times*, 20. november 2006.

med, at romanpersonerne automatisk bliver til »stick figure cartoons«, eller at Pynchon er ligeglad med »individual histories«. *Against the Day* skildrer overordnet set Verdens bevægelse fra 1800-tallet og ind i Moderniteten, men rygraden i denne globale historie er fortællingen om en enkelt families triste skæbne.⁷⁰⁵ Menneskeligheden i Pynchons romaner er ganske vist under pres, men Pynchon er netop interesseret i at skildre, hvordan vi som individer kan bevare vores integritet i de inhumane, teknologiske systemer, vi har spundet os selv ind i. Hvis hans karakterer indimellem agerer mekanisk (og det gør de!), så kan det i lige så høj grad ses som en realistisk skildring af vores eget indimellem mekaniske og forudsigelige reaktionsmønstre som en overfladisk personkarakteristik fra Pynchons side. Pynchons romanpersoner er til tider underlagt de strukturer, de er en del af, men det samme kan siges om borgerne i postmodernitetens informationsøkonomi, og romaner som *The Crying of Lot 49* og *Against the Day* er både interesserede i at skildre samfundets pres på individet, samt i at afsøge de muligheder for at bevare vores menneskelighed, der stadig er til stede i de teknokratiske systemer. Kritikere som Kirsch og Kakutani overser i deres anmeldelser af *Against the Day* dette aspekt ved Pynchon og postmodernismen, og i deres dovne vanetænkning ignorerer de romanens centrale familiekrønike og falder tilbage på de stereotype billeder af en inhuman postmodernisme.

Også Don DeLillos *Falling Man* (2007) har fået en hård medfart af kritikerne, og som det er tilfældet med *Against the Day*, er den hårde medfart i vid udstrækning resultatet af kritikernes indgroede forestillinger om, hvad postmodernismen er og gør. Kritikken af *Falling Man* adskiller sig imidlertid mærkbart fra kritikken af Pynchons nye roman. Hvor *Against the Day* trods sin udfoldede familiekrønike klandres for at fokusere på historiske kræfter, abstrakte matematiske teorier og teknologiske systemer på bekostning af intime personskildringer, der kritiseres *Falling Man* for det stik modsatte. De fleste kritikere er enige om, at DeLillos postmodernistiske forfatterskab med sin fokus på bl.a. kapitalismens hybris og terrorismens væsen på mange måder synes at pege frem mod en roman om terrorangrebet den 11. september 2001,⁷⁰⁶ men de er samtidig enige om, at *Falling Man* ikke er den storslåede, panoramiske analyse af begivenhederne, de havde forventet. Som mange andre romaner om 9/11⁷⁰⁷ tager DeLillos skildring af den skæbnesvangre dag nemlig sit afsæt i intimsfæren, nærmere betegnet i et kriseramt ægteskab, og romanen bevæger sig aldrig for alvor op i de samfundskritiske luftlag, der karakteriserer romaner som *White Noise* og *Underworld*.

⁷⁰⁵ Den idealistiske fagforeningsmand Webb Traverse bliver tidligt i romanen slået ihjel af finansfyrsten Scarsdale Vibes to håndlangere, og resten af *Against the Day* skildrer, hvordan Webbs fire børn på forskellig vis forsøger at komme overens med tabet af deres far. Traverse-familien optræder for øvrigt også i den ligeledes familiecentrerede *Vineland*.

⁷⁰⁶ Omslagsfotoet til *Underworld*, der viser en flyvende fugl på vej mod World Trade Center, forekommer i lyset af begivenhederne den 11. september 2001 skræmmende profetisk. Endnu mere profetisk er måske DeLillos *Players* (1977), hvor kvinden Pammy, der arbejder i World Trade Center, tænker, at »the towers didn't seem permanent. They remained concepts, no less transient for all their bulk than some routine distortion of light.«

⁷⁰⁷ Bl.a. Jay McInerneys *The Good Life*, Ken Kalfus' *A Disorder Peculiar to the Country*, Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* og Claire Messuds *The Emperor's Children*.

I sin anmeldelse i *The Observer* konstaterer Tim Adams skuffet, at: »*Falling Man* is not the book you imagined that DeLillo might write about the event that began the 21st century. All his writing has appeared almost a preparation for the particular imaginative effort of getting into the mind of a suicidal jihadist [...], but he stops short. [...] Instead, DeLillo offers a more conventional, if dislocated love story between survivors«. ⁷⁰⁸ Michiko Kakutani skriver i *New York Times*, at:

Certainly it's unfair for the reader to expect any work of fiction about 9/11 to come close to the visionary scope and depth of Mr. DeLillo's masterpiece *Underworld*, which so brilliantly captured the American experience of the cold war era: not enough time has passed for any novelist to put the events of that day and its shuddering consequences into historical perspective [...]. And yet even within these parameters of reduced expectations, *Falling Man* feels small and unsatisfying and inadequate. ⁷⁰⁹

Og endelig påpeger Adam Kirsch i *New York Sun*, at: »*Falling Man*, then, offers neither the sprawling historical canvas of *Underworld*, nor the thesis-driven postmodernism of *Libra* and *Mao II*. Instead, [...] the new book is small-scale and subdued, at times even a bit airless«. ⁷¹⁰

Med sin intime skildring af et ægteskab i krise lever *Falling Man* således ikke op til kritikerne forventning om en visionær kortlægning af terrorangrebets vidtrækkende årsager og virkninger, og i langt de fleste anmeldelser fremhæves DeLillos interesse for det personlige på bekostning af det politiske som en svaghed ved romanen. Denne interesse har imidlertid været til stede i størstedelen af DeLillos forfatterskab, fra *White Noises* kærligt kritiske portræt af en kaotisk familie, over *Underworlds* detaljerede skildring af hverdagslivet i 50'ernes Bronx og til *The Body Artists* nærportrætter af dagligdagens små ritualer, og snarere end et brud med det hidtidige forfatterskab kan *Falling Man* betragtes som den naturlige kulmination på forfatterskabets kredsen om, hvad DeLillo rammende betegner som »dailiness«. ⁷¹¹ Kritikerne har imidlertid konstrueret et andet sæt konnotationer omkring tegnene »DeLillo« og »postmodernismen«, og disse konnotationer har skabt nogle bestemte forventninger, der ikke indfries af *Falling Man*.

Hvor Pynchon med *Against the Day* kritiseres for at leve alt for meget op til anmeldernes forventninger om en abstrakt og systemfikseret litteratur, klandres DeLillo altså med *Falling Man* for at leve alt for lidt op til samme forventninger. I begge tilfælde tager kritikerne afsæt i en række

⁷⁰⁸ Tim Adams: »The Chronicler of America«, *The Observer*, 22. april 2007.

⁷⁰⁹ Michiko Kakutani: »A Man, a Woman, and a Day of Terror«, *New York Times*, 9. maj 2007.

⁷¹⁰ Adam Kirsch: »DeLillo Confronts September 11«, *The New York Sun*, 2. maj 2007.

⁷¹¹ Det skal retfærdigvis siges, at DeLillos stigende interesse for det personlige på ingen måde udelukker politiske og historiske emner. Som i Franzens *The Corrections* fungerer DeLillos nærportrætter som en art seismografer, der registrerer det omgivende samfunds rystelser, men i overraskelsen – og skuffelsen – over *Falling Mans* kredsen om intimsfæren har kritikerne i det store og hele overset, at det politiske makrokosmos i høj grad er til stede i det kriseramte ægteskabs mikrokosmos.

bestemte forhåndsantagelser om postmodernismens natur, og i begge tilfælde obstruerer disse forhåndsantagelser for en nuanceret diskussion af forfatternes nyeste romaner.

Jonathan Franzens konstatering af, at visse postmodernistiske romaner stik imod al forventning viste sig at rumme sympatiske romanpersoner, lægger op til flere forskellige interessante konklusioner. Enten kunne han – som denne afhandling har forsøgt – gå i rette med den udbredte forestilling om, at postmodernismen er en umenneskelig litteratur befolket med abstrakte lingvistiske konstruktioner snarere end realistiske karakterer. Han kunne kritisk have taget vendingen »wasn't supposed to« under behandling og vist, at den i bund og grund er ensbetydende med en deduktiv og reduktiv indgang til litteraturen, der i højere grad er styret af fordomme end analytisk indblik, og han kunne have påpeget, at den accepterede postmodernismekonstruktion burde tages op til fornyet overvejelse. Eller også kunne han, som f.eks. kritikere som Susan Strehle og Tom LeClair, have argumenteret for, at inkongruensen mellem hans forventninger til postmodernismen og hans faktiske oplevelse af Pynchons og Coovers romaner måtte betyde, at de to forfattere alligevel ikke kunne henregnes til postmodernismen. Når de ikke opfører sig som partitro postmodernister, ja så må de jo være noget andet, og Franzen kunne efterfølgende have forsøgt at definere dette 'andet' med en ny genrebetegnelse, der kunne føje sig til Strehles 'actualism' og LeClairs 'art of excess'.

Jonathan Franzen tager imidlertid ingen af disse oplagte konsekvenser. Det er ikke hans ærinde at problematisere kritikens vanetænkning angående postmodernismen, og når det kommer til stykket ender han snarere med at bekræfte den. Udpegningen af de menneskelige romanpersoner i *The Crying of Lot 49* og *The Public Burning* kunne have været et vendepunkt i Franzens essay, men i sidste ende forbliver det blot en sidebemærkning i hans sønderlemmende kritik af postmodernisternes statusromaner.

Franzens kritik er et godt eksempel på en deduktiv indgang til postmodernismen. Det styrende perspektiv i »Mr. Difficult« er en række forudindtagede formodninger om den postmodernistiske litteraturs natur, og når Franzen i den postmodernistiske litteratur rent faktisk observerer elementer, der er uforenelige med hans – og den teoretiske postmodernismekonstruktions – a prioriske antagelser, så går han let hen over dem, snarere end at forsøge at analysere årsagerne til uoverensstemmelserne.

Ironisk nok har Jonathan Franzen andetsteds demonstreret, at han er fuldt bevidst om farerne ved deduktive forhåndsantagelser i det litteraturanalytiske arbejde. I sin erindringsbog *The Discomfort Zone* (2006) vier Franzen et kapitel til sine tyskstudier på universitetet og ikke mindst til den lærer, der for alvor åbnede hans øjne for litteraturen. I løbet af undervisningen blev Franzen bl.a. sat til at læse Kafkas *Processen*, og han beskriver, hvordan han i første omgang lod sin læsning styre af en forudindtaget ide om romanen: »I already knew what the book was about – an innocent man, Joseph K., caught up in a nightmarish modern bureaucracy« (Franzen 2006, 139). Da læreren

Avery efterfølgende gør op med vanetænkningen og foreslår en alternativ fortolkning af romanen, hvor K. rent faktisk er skyldig, bliver Franzen fornærmet: »I was offended by the mere mention of the possibility that K. was guilty« (140). Avery insisterer imidlertid på sin fortolkning og sender de studerende hjem med følgende formaning: »Go back and look at what's on the page [...]. Forget the other reading for next week. You have to read what's on the page« (140).

Den pligtopfyldende Franzen går derpå hjem og læser romanen med nye øjne, og han har ikke læst mere end første kapitel, før han pludselig får øje på en masse nye detaljer, som han pga. sine forudindtagede holdninger simpelt hen ikke havde blik for i de første gennemlæsninger:

I thought I'd read every word of the first chapter of *The Trial* twice, in German and in English, but when I went back now I realized that I'd never read the chapter even once. What was actually on the page, as opposed to what I'd expected to find there, was so unsettling that I'd shut my mind down and simply made believe that I was reading. I'd been so convinced of the hero's innocence that I'd missed what the author was saying, clearly and unmistakably, in every sentence. I'd been blind the way K. himself is blind. (142-43)

Det er ganske enkelt en bemærkelsesværdig, og en bemærkelsesværdigt sympatisk, transformation, Franzen her skildrer. Averys venlige formaning om at læse, hvad der rent faktisk står på siden, frisætter en masse hidtil oversete detaljer hos Kafka og muliggør en fortolkning, der strider radikalt imod Franzens vanetænkning. Ovenstående citat kunne med sin kritik af forudindtagede antagelser og sit forsvar for nærlæsningen med god ret stå som et motto for hele denne afhandling, men man må samtidig konstatere, at Franzen ikke har formået at føre dette epifaniske øjeblik over på sin læsning af de postmodernistiske forfattere. Franzens læsning af f.eks. Gaddis er om noget styret af deduktive forhåndsantagelser om postmodernismen, og når han alligevel støder på detaljer, der ikke passer ind i hans forventninger – såsom sympatiske romanpersoner – leder de ikke til en revision af den vanetænkning, der udpeger postmodernismen som en inhuman litteratur.

Franzens øjensynligt urokkelige overbevisning om postmodernismens inderste væsen er desværre kun alt for betegnende for den reduktive vanetænkning, der igennem de seneste årtier har domineret receptionen. Denne afhandling har været et forsøg på at stille skarpt på de som oftest negligerede uoverensstemmelser mellem, hvad postmodernismen gør, og hvad postironikerne og den kanoniske postmodernismekonstruktion siger, den gør. Uoverensstemmelserne angår ikke kun karaktertegningen og opfattelsen af postmodernismen som en abstrakt og inhuman litteratur, men inkluderer også velbeskrevne postmodernistiske karakteristika som ironi, legesyg selvrefleksion, sprogkritik og uvished. Disse karakteristika er unægtelig væsentlige bestanddele af postmodernismens æstetik, og kritikere som Brian McHale, Linda Hutcheon og Ihab Hassan har i deres vigtige bidrag til kortlægningen af postmodernismen gjort meget for at bidrage til vores forståelse af disse elementer af den postmodernistiske litteratur. Der er imidlertid stadig hvide pletter på land-

kortet over postmodernismen, men en mangeårig fokus på de allerede kortlagte aspekter af postmodernismen og en tilsvarende underbetoning af landkortets hvide pletter har ført til en udbredt accept af landkortet med alle dets lakuner. De hvide pletter har fået status af laguner snarere end lakuner, og det basale kortlægningsarbejde er i vid udstrækning blevet afløst af en navigation gennem det postmoderne litterære landskab med udgangspunkt i det forhåndenværende kort – en navigation, der styrer uden om lagunerne/lakunerne og færdes langs de velbetrødte stier.

I min analyse af *The Crying of Lot 49* såvel som i de mange omveje til andre postmodernistiske værker har jeg – for nu at malke kortlægningsmetaforen for de sidste dråber – bestræbt mig på at lade de sædvanlige guidebøger blive hjemme og bevæge mig gennem postmodernismens landskab med åbne øjne. Dette valg er, som jeg gør rede for i indledningen, *motiveret* af en perciperet inkongruens mellem den teoretiske postmodernismekonstruktion og det deraf afledte postironiske opgør med postmodernismen på den ene side, og så den faktiske postmodernistiske litteratur på den anden side; og det er *inspireret* af Tony Tanners induktive tilgang til den amerikanske efterkrigslitteratur i *City of Words*, af Michel Foucaults genealogiske metode, samt af de postmodernistiske romaners egen etiske fordring om inklusivitet. En sådan tilstræbt fordomsfri indgang til analysearbejdet – man kan måske kalde det en slags forceret induktion – åbner blikket for nogle af de hvide pletter på landkortet og bidrager til at fylde dem ud. Sådanne hvide pletter og blinde punkter i den kanoniserede postmodernismekonstruktion inkluderer en diskussion af postmodernismens udtalte brug af patos; dens politiske og sociale indignation; dens pragmatiske sprog- og kommunikationssyn, der har mindst lige så meget at gøre med informationsteorien og kybernetikken som med poststrukturalismen; dens historiske bevidsthed; dens humane fokus på individets eksistensvilkår i en dehumaniseret verden; dens søgen efter ureducerbare fikspunkter midt i en omsiggribende flertydighed og uvished; og dens ofte realistiske og gennemresearchede skildring af den sociale virkelighed.

Disse elementer er på ingen måde centrale for postmodernismen, men det samme gælder for bl.a. den ironi og den selvrefleksion, der sædvanligvis udpeges som nogle af postmodernismens konstituerende træk. Den postmodernistiske litteratur er en kompleks, sammensat og rummelig størrelse, hvor ironi og patos går hånd i hånd, og hvor metafiktion og realisme står skulder ved skulder, og et passende motto for periodens litteratur kunne være Walt Whitmans berømte citat fra *Leaves of Grass*: »Do I contradict myself? Very well, then, I contradict myself, (I am large, I contain multitudes)« (vers 51).

Whitmans citat kan naturligvis applikeres på mange andre litterære perioder end postmodernismen, og dybest set kan det siges at have gyldighed for romanen som sådan.⁷¹² Denne afhandling er da heller ikke noget forsøg på at tildele postmodernismen en særlig eksalteret plads i forhold til f.eks. modernismen eller realismen. Studier af især modernismen og postmodernismen

⁷¹² Bakhtins berømte tese om romanens polyfoniske og dialogiske natur udbygger dette argument.

tager alt for ofte form af forsøg på at hævde den ene retning på bekostning af den anden. Enten gøres postmodernismen til et radikalt brud med en i bund og grund konservativ modernisme,⁷¹³ eller også viser modernismeforskerne, at den såkaldt radikale og innovative postmodernisme i virkeligheden blot repræsenterer en træt og virkningsløs gentagelse af de nybrud, som de modernistiske pionerer allerede foretog i begyndelsen af det 20. århundrede.⁷¹⁴ Den foregående genlæsning af postmodernismen er ikke et forsøg på at tage del i denne praksis. De modernistiske og de postmodernistiske impulser lader sig ikke uden videre afgrænse til klart adskillelige perioder, men eksisterer snarere som sideordnede strømninger, der manifesterer sig i forskellig grad i forskellige værker.

Igenem de seneste årtier har en lang række revisionistiske tilgange til modernismen, fra Sara Danius' opgør med ideen om modernismens autonomi til Louise Mønsters fremlæsning af den modernistiske lyriks opbyggelige potentiale, bidraget til at gøre billedet af den mere mangfoldigt og nuanceret. Modernismens fulde kompleksitet er langt om længe ved at blive friset, men det samme har endnu langt fra gjort sig gældende for postmodernismen, der stadig er udsat for reduktiv vanetænkning. Måske er postmodernismen endnu for tæt på, til at vi kan få øje på dens sande mangfoldighed,⁷¹⁵ og denne afhandling prætenderer da heller ikke på nogen måde at have sagt det sidste ord om perioden, men den bidrager til at påbegynde den hårdt tiltrængte udbygning og nuancering af postmodernismebegrebet, der allerede er blevet modernismebegrebet til del.

Denne kompleksitetsfrisættende revision synes særlig påkrævet i lyset af det postironiske opgør med postmodernismen, som jeg identificerede og diskuterede i afhandlingens andet kapitel. Den reduktive opfattelse af postmodernismen begrænser sig ikke til den akademiske reception, men har også bevæget sig ud i de seneste årtiers kulturjournalistik, og ikke mindst ud i skønlitteraturen, hvor den har givet anledning til bl.a. David Foster Wallaces og Jonathan Franzens æstetiske opgør med postmodernistiske patriarker som Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover og John Barth. De postironiske forfattere forholder sig anderledes eksplicit og gennemreflekteret til deres postmodernistiske forgængere, end postmodernisterne gjorde til deres modernistiske forgængere, så den aktuelle unuancerede postmodernismekonstruktion har altså haft anderledes virkelige konsekvenser i skønlitteraturen end den tidligere unuancerede modernismekonstruktion.

⁷¹³ Mange læsninger af Pynchon tager f.eks. udgangspunkt i, hvordan han giver modernistiske koryfæer som Conrad og Joyce så hatten passer, og Ihab Hassans lister over modsætningerne mellem modernismen og postmodernismen skildrer dybest set modernismen som træt og udslidt og postmodernismen som et frisk pust.

⁷¹⁴ Se f.eks. Terry Eagleton, der betragter postmodernismen som et tilbageslag snarere end et fremskridt i forhold til modernismen. Astradur Eysteinnsson er ikke slet så fordømmende i forhold til postmodernismen som Eagleton, men hans *The Concept of Modernism* kan ikke desto mindre ses som en slags forsøg på at udvide modernismebegrebet til også at inkludere elementer, der sædvanligvis betragtes som postmoderne. Se desuden Mads Rosendahl Thomsens artikel »Modernismens postmoderne kanon« (*Passage* 45, 2003) for en diskussion af modernismeforskningens tendens til at gå på strandhugst i postmodernismeforskningens reservoir af begreber.

⁷¹⁵ Mange vil endog hævde, at vi stadig befinder os midt i postmodernismen.

5. Konklusion

En af konsekvenserne af den fortegnede periodisering har været en stærk og fornyet interesse for litteraturens etiske og humanistiske potentiale. Wallaces generation går til angreb på postmodernismens ironi, dens abstrakte overvejelser, inhumane systemer, uafgørlighed og tekstuelle selvreferentialitet, og med afsæt i dette katalog over »klassiske« postmoderne dyder/unoder opregner postironikerne alt det, som den postmodernistiske litteratur mangler, og som de endelig vil genindføre i deres egne æstetiske korrektioner.

Det er i vid udstrækning postironikernes udpegning af disse postmodernistiske mangler, der har motiveret denne afhandlings genlæsning af postmodernismen (med *The Crying of Lot 49* som repræsentativ stedfortræder), og genlæsningen har afsløret, at manglerne er alt andet end mangler. Set i lyset af den teoretiske postmodernismekonstruktion giver postironikernes opgør ganske vist god mening, men i lyset af en grundig genlæsning af et postmodernistisk hovedværk som *The Crying of Lot 49* – en genlæsning, der søger at opfylde romanens egen fordring om en inklusiv, ikke-selektiv analyse – forekommer opgøret sært overflødigt. Wallaces og Franzens fokus på ensomhed og menneskelige lidelser, deres skildring af social ulighed og de fornedrende livsvilkår på bunden af samfundet, deres kritik af konsumkulturens og mediesamfundets uvirkelighed, deres strategiske brug af patos og sentimentalitet som vigtige våben i det retoriske arsenal, og ikke mindst deres indtrængende tro på kommunikationen som det sekulære mirakel, der kan overkomme barriererne mellem de ensomme individer i massesamfundet – alle disse hjørnesten i det postironiske opgør med postmodernismen er allerede til stede i en postmodernistisk roman som *The Crying of Lot 49*. Det etiske engagement, som litteraturteoretikere, litteraturanmeldere og yngre skønlitterære forfattere efterlyser i den postmodernistiske litteratur, er rigt repræsenteret, hvis bare man er rede til at justere det analytiske blik en smule og kigge efter det andre steder end i centrum af postmodernismens decentrerede romaner. Humanismen er overalt i postmodernismen, men den gemmer sig ofte i marginen af teksten, i sprækker og underbelyste afkroge, som tekstanalyserne eller periodekonstruktionerne sædvanligvis ikke kommer omkring, men som ikke desto mindre er lige så vigtige for teksten som den ironi og den selvrefleksion, receptionen som oftest fokuserer på. Ideen om postmodernismen som et selvrefleksivt spejlkabinet kan muligvis ikke forkastes helt, men min revisionistiske tilgang til perioden har forhåbentlig godtgjort, at den postmodernistiske litteraturs mange abstrakte spejlinger og forvrængninger i langt de fleste tilfælde suppleres med overordentligt påtrængende og overordentligt virkelighedsnære problematikker, der åbner sig ud mod den sociale og historiske kontekst og udfordrer læseren til at tage stilling. Postmodernismen er måske nok et spejlkabinet, men den er i høj grad et etisk spejlkabinet.

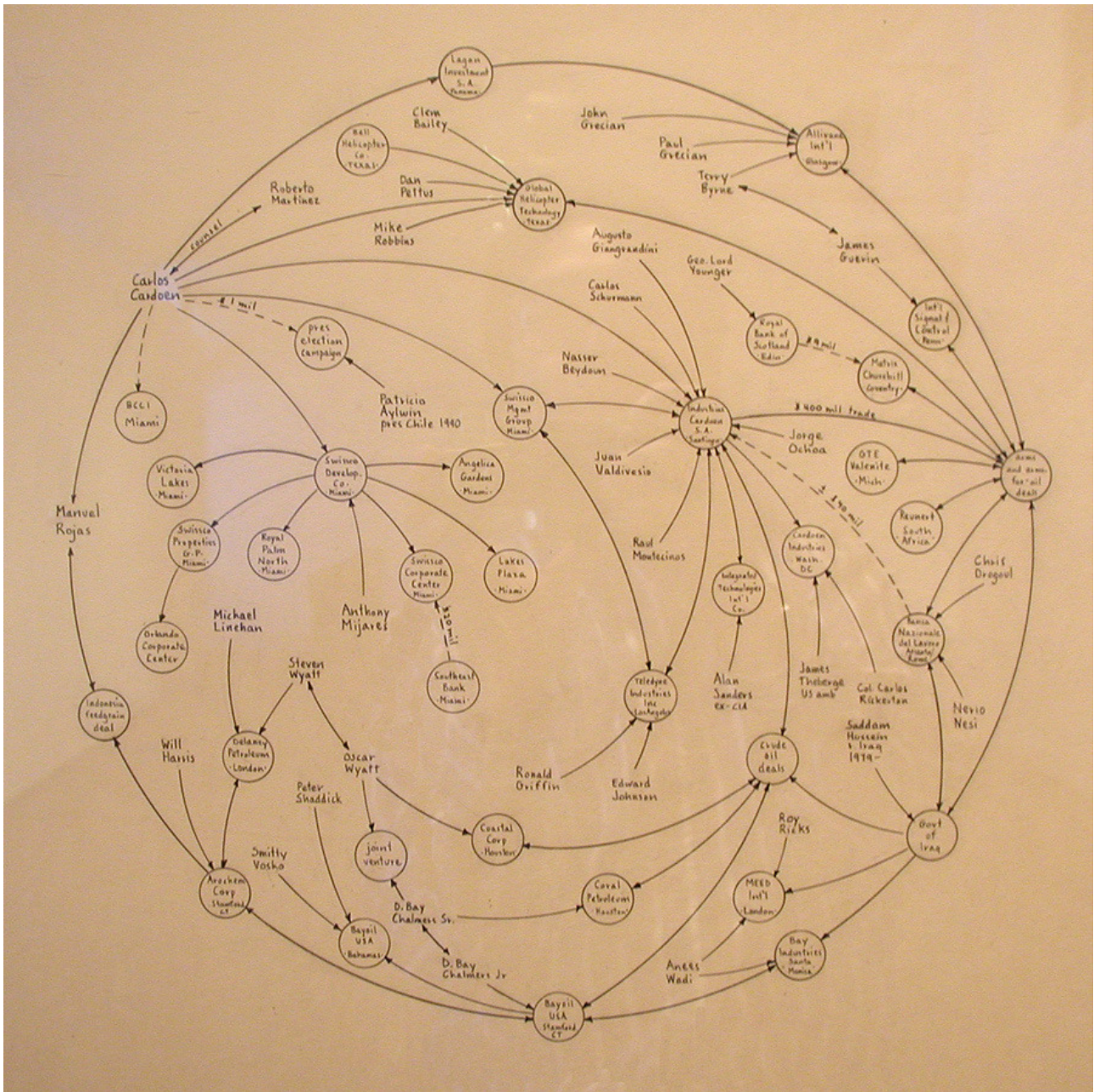
Postironikernes projekt er stadig særdeles værdifuldt. Det sætter nogle væsentlige emner til diskussion og skærper opmærksomheden omkring en række æstetiske kendetegn, der hidtil har været udgrænset af diskursen om det postmoderne. Men når genlæsningen af en række postmo-

dernistiske hovedværker så identificerer netop disse elementers *tilstedeværelse* i postmodernismen, ja så har Wallaces generation måske alligevel gjort postmodernismen en tjeneste og sig selv en bjørnetjeneste. I deres opgør med de postmoderne patriarker ender postironikerne med at blotlægge nogle hidtil underbelyste aspekter af postmodernismen, der retrospektivt etablerer en stærk kontinuitet mellem de to perioder og paradoksalt nok ender med at nivellere behovet for det æstetiske opgør, der synliggjorde disse aspekter.⁷¹⁶ Det radikale postironiske opgør med postmodernismen kommer således i sidste ende snarere til at fremstå som en let revideret videreførelse af postmodernistisk praksis; en videreførelse, der er maskeret som et brud, og som – skal det retfærdigvis anføres – ofte ikke selv er klar over, at den bærer maske. Set fra postironikernes perspektiv er dette måske beklageligt, idet det fratager dem noget af den innovative karisma, der unægtelig er et vigtigt led i deres litterære selvforståelse, men set fra et større litteraturhistorisk perspektiv kan man kun ønske denne drejning velkommen. Det postironiske opgør har måske overflødiggjort sig selv, men i det store perspektiv er det på ingen måde overflødigt, idet det har motiveret og muliggjort et mere nuanceret perspektiv på den litterære periode, der gøres op med.

Afhandlingens akronologiske gennemgang af to forskellige perioder i den amerikanske romans historie transformerer sig således i sidste ende til at være en gennemgang af én periode, men selv om antallet af litterære perioder således er blevet beskåret med en, er det mit håb, at denne reduktion opvejes af et mere nuanceret og komplekst portræt af den amerikanske postmodernistiske litteratur end hidtil. Måske er alle de hvide pletter på landkortet endnu ikke fyldt ud, men med denne afhandling som vejviser er det forhåbentlig blevet lidt lettere at finde rundt i de seneste årtiers amerikanske litterære landskab.

⁷¹⁶ Hvilket selvfølgelig ikke er det samme som at kalde en roman som *Infinite Jest* for overflødig. Det er stadig min overbevisning, at Wallaces roman er en af de vigtigste amerikanske romaner fra de seneste årtier, men dens vigtighed bunder snarere i dens imponerende videreførelse af arven fra Pynchon, DeLillo og Gaddis end i dens imaginære opgør med dem.

Appendiks 1



Et eksempel på Mark Lombardis konspirationskunst.
Fra University Art Museum, University at Albany

Bibliografi

- Abádi-Nagy, Zoltán (1987) »The Art of Fiction: An Interview With William Gaddis«. *Paris Review* #105, pp. 55-89
- Abrams, M. H. (1977(1953)) *The Mirror and the Lamp – Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press
- Adams, Henry (1961(1918)) *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton Mifflin
- Andersen, Frits (1994) *Realismens metode*. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Andersen, Tore Rye (1999a) »Læserens næse – Om den tekstlige topografi i Lawrence Norfolks romaner«. *Passage* #31/32, pp. 51-63
- Andersen, Tore Rye (1999b) »Gaddis' satiriske mursten«. *Standart* #2, maj, pp. 22-24
- Andersen, Tore Rye (1999c) »Mason & Dixon og 1700-tallet«. pp. 174-202 in *1700-tallets litterære kultur*. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Andersen, Tore Rye (2001) »Ned med oprøret!: David Foster Wallace og det postironiske«. *Passage* #37, pp. 13-25
- Andersen, Tore Rye (2002) »Pynchons systemer«. *Passage* #42, pp. 43-59
- Andersen, Tore Rye (2005) »Lolitas mange ansigter«. *Standart* #4, december, pp. 22-24
- Andersen, Tore Rye (2007) »E Pluribus Unum«. *Standart* #1, marts, pp. 30-31
- Antrim, Donald (1998(1997)) *The Hundred Brothers*. London: Vintage
- Antrim, Donald (2001(2000)) *The Verificationist*. London: Bloomsbury
- Antrim, Donald (2006) *The Afterlife – A Memoir*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Appel Jr., Alfred (1993(1991)) »Introduction«. pp. xvii-lxvii in Nabokov (1993(1991))
- Apter, Emily S. (2006) »On Oneworldedness: Or Paranoia as a World System«. *American Literary History*, vol. 18, #2, pp. 365-89
- Auerbach, Erich (1991(1953)) *Mimesis – The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press
- Auster, Paul (1990) *The New York Trilogy*. London: Penguin
- Barth, John (1984a) *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam's
- Barth, John (1984b(1967)) »The Literature of Exhaustion«. pp. 62-76 in Barth (1984a)
- Barth, John (1984c(1979)) »The Literature of Replenishment«. pp. 193-206 in Barth (1984a)
- Barth, John (1987a(1960)) *The Sot-Weed Factor*. New York: Doubleday
- Barth, John (1987b(1966)) *Giles Goat-Boy*. New York: Doubleday
- Barth, John (1988(1968)) *Lost in the Funhouse*. New York: Doubleday
- Barthelme, Donald (1992) *The Teachings of Don B.* New York: Turtle Bay Books
- Barthes, Roland (2001(1968)) »The Death of the Author«. pp. 1466-1470 in Leitch (2001) (Oversat af Stephen Heath)
- Baxter, Charles (1981) »De-Faced America: *The Great Gatsby* and *The Crying of Lot 49*«. *Pynchon Notes* #7, pp. 22-37
- Bell, David F. (1995) »Begybet Random Walk i Poes 'The Mystery of Marie Rogêt'«. *Passage* #20-21, pp. 119-140
- Bennett, Tony (1983) »Texts, Readers, Reading Formations«. *Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 16, #1, pp. 3-17
- Bercovitch, Sacvan (ed.) (1999) *The Cambridge History of American Literature. Vol. 7: Prose Writing 1940-1990*. Cambridge, Cambridge University Press
- Berressem, Hanjo (1993) *Pynchon's Poetics – Interfacing Theory and Text*. Urbana: University of Illinois Press
- Berubé, Michael (1992) *Marginal Forces/Cultural Centers: Tolson, Pynchon, and the Politics of the Canon*. Ithaca: Cornell University Press

- Birkerts, Sven (2001) »The Esquire Conversation: Jonathan Franzen«. *Esquire*, September
- Bjerre-Poulsen, Niels (2002) »Paranoia Americana: Konspirationer i amerikansk politisk kultur«. *Kritik* #160, pp. 1-14
- Bloom, Harold (1995) *The Western Canon*. London: Papermac
- Bonca, Cornel (1998) »Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species«. pp. 456-79 in Osteen (1998)
- Booth, Wayne (1995(1974)) *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press
- Borges, Jorge Luis (1998) *Fiktions*. Kbh.: Gyldendal (Oversat af Peter Poulsen)
- Borup, Anne (2000) *Opbruddet fra modernismen*. Upubliceret ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet
- Boswell, Marshall (2003) *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press
- Boyd, Brian (1991) *Vladimir Nabokov – The American Years*. Princeton, Princeton University Press
- Boyd, Brian (1999) *Nabokov's Pale Fire – The Magic of Artistic Discovery*. Princeton, Princeton University Press
- Bradbury, Malcolm & McFarlane (eds.) (1976) *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin
- Bradbury, Malcolm (1992) *The Modern American Novel – Second Edition*. Oxford: Oxford University Press
- Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf
- Burhans Jr., Clinton S. (1984) »Spindrift and the Sea: Structural Patterns and Unifying Elements in *Catch-22*«. pp. 40-51 in Nagel (1984)
- Burn, Stephen (2003) *David Foster Wallace's Infinite Jest – A Reader's Guide*. New York: Continuum
- Burroughs, William (1993(1959)) *Naked Lunch*. London: Flamingo
- Calinescu, Matei & Fokkema (eds.) (1990) *Exploring Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins
- Carroll, Lewis (1992(1866)) *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan
- Carter, Dale (1988) *The Final Frontier*. London: Verso
- Cassini, Marco & Testa (eds.) (2003) *The Burned Children of America*. London: Hamish Hamilton
- Castillo, Debra A. (1991) »Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art«. pp. 21-46 in O'Donnell (1991)
- Cilliers, Paul (1998) *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*. London: Routledge
- Clerc, Charles (ed.) (1983) *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus: Ohio State University Press
- Colville, Georgiana M. (1988) *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*. Amsterdam: Rodopi
- Comnes, Gregory (1994) *The Ethics of Indeterminacy in the Novels of William Gaddis*. Gainesville: University Press of Florida
- Conrad, Joseph (1993(1902)) *Heart of Darkness*. London: Everyman's Library
- Conte, Joseph M. (2002) *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press
- Coover, Robert (1977) *The Public Burning*. New York: Viking
- Copestake, Ian D. (ed.) (2003) *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Oxford: Peter Lang
- Couturier, Maurice (1987) »The Death of the Real in *The Crying of Lot 49*«. *Pynchon Notes* #20-21, pp. 5-29
- Cowart, David (1980) *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Cowart, David (2002) *Don DeLillo: The Physics of Language*. Athens: The University of Georgia Press
- Currie, Mark (ed.) (1995) *Metafiction*. London: Longman

- Danius, Sara (2002) *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press
- DeCurtis, Anthony (2005(1988)) »An Outsider in This Society: An Interview With Don DeLillo«. pp. 52-74 in DePietro (2005)
- De Duve, Thierry (1996) *Kant After Duchamp*. Cambridge Ma., The MIT Press
- DeLillo, Don (1982) *The Names*. New York: Knopf
- DeLillo, Don (1985) *White Noise*. New York: Viking
- DeLillo, Don (1988) *Libra*. New York: Viking
- DeLillo, Don (1989(1971)) *Americana*. New York: Penguin
- DeLillo, Don (1991) *Mao II*. New York: Viking
- DeLillo, Don (1997) *Underworld*. New York: Scribner
- DeLillo, Don (1999(1978)) *Running Dog*. London: Picador
- DeLillo, Don (2007) *Falling Man*. New York: Scribner
- De Man, Paul (1996(1977)) »The Concept of Irony«. pp. 163-84 in *Aesthetic Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press
- DePietro, Thomas (ed.) (2005) *Conversations With Don DeLillo*. Jackson: University Press of Mississippi
- Dick, Philip K. (2007) *Four Novels of the 1960s*. New York: The Library of America
- Dickstein, Morris (1977) *The Gates of Eden: American Culture in the Sixties*. New York, Harper
- Dodge, Jim (1997) *Stone Junction*. Edinburgh: Rebel Inc.
- Doyle, Arthur Conan (u.å.) *A Study in Scarlet*. London: Ward, Lock & Co.
- Dvergsdal, Alvild (ed.) (1998) *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press
- Eco, Umberto (1984(1980)) *Rosens navn*. Kbh.: Forum (oversat af Nina Gross)
- Eco, Umberto (1985(1984)) *Efterskrift til Rosens navn*. Kbh.: Forum (oversat af Nina Gross)
- Eddins, Dwight (1990) *The Gnostic Pynchon*. Bloomington: Indiana University Press
- Egebak, Jørgen (2003) »Hold den hoppende: Et forsøg angående Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*«. K&K #95, pp. 82-94
- Eggers, Dave (2000) *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. New York: Simon & Schuster
- Eggers, Dave (2002) *You Shall Know Our Velocity*. London: Hamish Hamilton
- Eggers, Dave (2006) *What is the What*. San Francisco: McSweeney's Books
- Eliot, T. S. (1963) *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber
- Elliott, Emory (ed.) (1991) *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia University Press
- Ellison, Ralph (1994(1952)) *Invisible Man*. New York: The Modern Library
- Eugenides, Jeffrey (1993) *The Virgin Suicides*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Eugenides, Jeffrey (2002) *Middlesex*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Eysteinsson, Astradur (1990) *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press
- Eysteinsson, Astradur (2000) »The Ends of Modernism«. Working Paper 9 i serien *Significant Forms: The Rhetoric of Modernism*. Aalborg Universitet
- Fariña, Richard (1969) *Long Time Coming and a Long Time Gone*. New York: Random House
- Fariña, Richard (1983(1966)) *Been Down So Long It Looks Like Up To Me*. New York: Penguin
- Fiske, John (1990) *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge
- Fitzgerald, F. Scott (1963(1920)) *This Side of Paradise*. London: Penguin
- Fitzgerald, F. Scott (1991(1925)) *The Great Gatsby*. Cambridge: Cambridge University Press

Bibliografi

- Foer, Jonathan Safran (2002) *Everything is Illuminated*. Boston: Houghton Mifflin
- Foer, Jonathan Safran (2003) »A Primer for the Punctuation of Heart Disease«. pp. 283-92 in Cassini (2003)
- Foer, Jonathan Safran (2005) *Extremely Loud and Incredibly Close*. Boston: Houghton Mifflin
- Foucault, Michel (1977) »Nietzsche, Genealogy, History«. pp. 139-64 in *Language, Counter-memory, Practice*. Oxford: Basil Blackwell (Oversat af Donald F. Bouchard)
- Foucault, Michel (2003(1966)) *Ordene og tingene*. Kbh.: Gyldendals Bogklubber (oversat af Christian Svendsen)
- Fowler, Douglas (1980) *A Reader's Guide to Gravity's Rainbow*. Ann Arbor: Ardis
- Franzen, Jonathan (1988) *The Twenty-Seventh City*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Franzen, Jonathan (1992) *Strong Motion*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Franzen, Jonathan (1996) »Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels«. *Harper's Magazine*, April, pp. 35-54
- Franzen, Jonathan (2001a) *The Corrections*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Franzen, Jonathan (2001b) »Interview« på Fourth Estates hjemmeside:
<http://www.fourthestate.co.uk/thecorrections/interview.html> (sidst konsulteret 7/6-2006)
- Franzen, Jonathan (2002a) *How to Be Alone – Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Franzen, Jonathan (2002b) »Mr. Difficult«. *The New Yorker*, September 30, pp. 100-111
- Franzen, Jonathan (2006) *The Discomfort Zone – A Personal History*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Friedman, Alan J. (1983) »Science and Technology«. pp. 69-102 in Clerc (1983)
- Gaddis, William (1955) *The Recognitions*. New York: Harcourt, Brace & Company
- Gaddis, William (1975) *JR*. New York: Knopf
- Gaddis, William (1985) *Carpenter's Gothic*. New York: Viking
- Gaddis, William (1994) *A Frolic of His Own*. New York: Poseidon Press
- Gaddis, William (2002a) *Agape Agape*. New York: Viking
- Gaddis, William (2002b) *The Rush for Second Place – Essays and Occasional Writings*. New York: Penguin
- Gessen, Keith (2001) »A Literary Correction«. *The American Prospect*, vol. 12, #19, pp. 33-35
- Geyh, Paula (2003) »Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between«. *College Literature* 30.2, pp. 1-29
- Gibson, William (1984) *Neuromancer*. New York: Ace
- Gibson, William (1995(1986)) *Burning Chrome*. London: Harper Collins
- Gibson, William (2003) *Pattern Recognition*. New York: Putnam
- Gifford, Don with Seidman (1988) *Ulysses Annotated*. Berkeley: University of California Press
- Ginsberg, Allen (1993(1956)) *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books
- Ginzburg, Carlo (2006(1976)) *Osten og ormene – Kosmos ifølge en 1500-tals møller*. Århus: Klim (oversat af Ole Jorn)
- Gordon, Andrew (1994) »Smoking Dope With Thomas Pynchon: A Sixties Memoir«. pp. 167-78 in Green, Greiner & McCaffery (1994)
- Grant, J. Kerry (1994) *A Companion to The Crying of Lot 49*. Athens: The University of Georgia Press
- Green, Geoffrey, Greiner & McCaffery (eds.) (1994) *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Illinois: The Dalkey Archive Press
- Green, Jack (1992) *Fire the Bastards!*. Lincoln: Dalkey Archive Press
- Grgas, Stipe (1989) »Gravity's Rainbow and Ihab Hassan's Catena of Postmodernism«. *Radovi* 28 (18), pp. 283-306

- Gussow, Mel (1998) »Pynchon's Letters Nudge His Mask«. *New York Times*, March 4, E1, E8
- Hager, Chris (1996) »On Speculation: *Infinite Jest* and American Fiction After Postmodernism«. Webpublikation fra siden: <http://www.thehowlingfantods.com/thesisb.htm> - sidst konsulteret 2/8-2007
- Haraway, Donna (1985) »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. *Socialist Review* #80, pp. 65-107
- Harrington, Michael (1963) *The Other America: Poverty in the United States*. London: Penguin
- Hassan, Ihab (1984(1975)) *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press
- Hassan, Ihab (1986) »The Culture of Postmodernism«. *Theory, Culture and Society* 3
- Hassan, Ihab (1990) »Pluralism in Postmodern Perspective«. pp. 17-39 in Calinescu (1990)
- Hayles, N. Katherine (1984) *The Cosmic Web: Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*. Ithaca: Cornell University Press
- Hayles, N. Katherine og Mary B. Eiser (1985) »Coloring Gravity's Rainbow«. *Pynchon Notes* #16, pp. 3-24
- Hayles, N. Katherine (1990) *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature*. Ithaca: Cornell University Press
- Hayles, N. Katherine (1991) »'A Metaphor of God Knew How Many Parts': The Engine that Drives *The Crying of Lot 49*«. pp. 97-125 in O'Donnell (1991)
- Hayles, N. Katherine (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago University Press
- Heller, Joseph (1995(1961)) *Catch-22*. London: Everyman's Library
- Hendin, Josephine (1978) *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945*. New York: Oxford University Press
- Hergé (2005(1930-31)) *Tintin i Amerika*. Kbh.: Carlsen (oversat af Niels Søndergaard)
- Hite, Molly (1983) *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus: Ohio State University Press
- Hite, Molly (1991) »Postmodern Fiction«. pp. 697-725 in Elliott (1991)
- Hofstadter, Richard (1964) »The Paranoid Style in American Politics«. *Harper's Magazine*, November, pp. 77-86. Webudgave (uden sidetal) downloadet fra: http://karws.gso.uri.edu/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style.html – sidst konsulteret d. 2/8-2007
- Hollander, Charles (1978) »Pynchon's Inferno«. *Cornell Alumni News*, vol. 81, #4, pp. 24-30
- Hollander, Charles (1997) »Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of *The Crying of Lot 49*«. *Pynchon Notes* #40-41, pp. 61-106
- Holm, Isak Winkel (2003) »Kunst uden krop: En læsning af Don DeLillos *Kropskunstneren*«. *K&K* #95, pp. 222-36
- Holzappel, Anne M. (1996) *The New York Trilogy. Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Oxford: Peter Lang
- Homes, A. M. (2003) »A Real Doll«. pp. 145-68 in Cassini (2003)
- Howard, Gerald (2005) »Pynchon From A to V«. Artikel fra tidsskriftet *Bookforums* hjemmeside: http://www.bookforum.net/archive/sum_05/pynchon.html (sidst konsulteret 2/8-2007)
- Hume, Kathryn (1987) *Pynchon's Mythography: An Approach to Gravity's Rainbow*. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge
- Huyssen, Andreas (1984) »Mapping the Postmodern«. *New German Critique* #33, pp. 5-52
- Huyssen, Andreas (1987) *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*.

- Indiana: Indiana University Press
- Iser, Wolfgang (2001) »Interaction between Text and Reader«. pp. 1673-82 in Leitch (2001)
- Jameson, Fredric (1984) »Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism«. *New Left Review* #146, pp. 53-92
- Jameson, Fredric (1988) »Cognitive Mapping«. pp. 347-60 in Nelson & Grossberg (1988)
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso
- Jarvis, Brian (1998) *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press
- Jensen, Bo Green (1998) »Dødens triumf« (interview m. Don DeLillo). *Weekendavisen Bøger*, 13. nov., pp. 8-9
- Johnston, John (1991) »Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in *The Crying of Lot 49*«. pp. 47-78 in O'Donnell (1988)
- Johnston, John (1998) *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Joyce, James (1935(1922)) *Ulysses*. Hamburg: The Odyssey Press
- Kalfus, Ken (2003) »Invisible Malls«. pp. 211-17 in Cassini (2003)
- Karl, Frederick R. (1983) *American Fictions 1940-80*. New York: Harper & Row
- Karl, Frederick R. (2001) *American Fictions 1980-2000*. New York: Xlibris Corporation
- Kaufmann, Stuart (1996) *At Home in the Universe: The Search for Laws of Complexity*. London: Penguin
- Kermode, Frank (1967) *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press
- Kermode, Frank (1978) »Decoding the Tristram«. pp. 162-66 in Mendelson (1978a)
- Kirkpatrick, David D. (2001a) »Winfrey Rescinds Offer to Author for Guest Appearance«. *New York Times*, October 24
- Kirkpatrick, David D. (2001b) »Oprah Gaffe by Jonathan Franzen Draws Ire and Sales«. *New York Times*, October 29
- Kjærstad, Jan (1997) *Menneskets felt*. Oslo: Aschehoug
- Klein, Marcus (ed.) (1969) *The American Novel Since World War II*. Greenwich, Conn.: Fawcett
- Klein, Naomi (2001(2000)) *No Logo*. London: Flamingo
- Knight, Christopher J. (1997) *Hints & Guesses: William Gaddis's Fiction of Longing*. Madison: The University of Wisconsin Press
- Knight, Peter (2000) *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to The X-Files*. London: Routledge
- Kuehl, John og Moore (eds.) (1984) *In Recognition of William Gaddis*. Syracuse: Syracuse University Press
- Kupsch, Kenneth (1998) »Finding V.«. *Twentieth Century Literature* vol. 44, #4, pp. 428-446
- Larsen, Svend Erik (2003) »En nødvendig omvej: Strøtanker om litteratur og perioder«. *Passage* #45, pp. 21-35
- LeClair, Tom (1981) »Missing Writers«. *Horizon*, October, pp. 48-52
- LeClair, Tom (1987) *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press
- LeClair, Tom (1989) *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana: The University of Illinois Press
- Leitch, Vincent et. al. (eds.) (2001) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton
- Lentricchia, Frank (ed.) (1991a) *New Essays on White Noise*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lentricchia, Frank (1991b) »Introduction«. pp. 1-14 in Lentricchia (1991a)

- Lethem, Jonathan (2003) *The Fortress of Solitude*. New York: Doubleday
- Levine, George og Leverenz (eds.) (1976) *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little Brown
- Lévi-Strauss, Claude (1992) *Tristes Tropiques*. London: Penguin (Oversat af John og Doreen Weightman)
- Locke, Richard (1973) »One of the longest, most difficult, most ambitious American novels in years« (anmeldelse af *Gravity's Rainbow*). *New York Times*, March 11, pp. 1-3, 12, 14
- Lyotard, Jean-Francois (1996(1979)) *Viden og det postmoderne samfund*. Århus: Slagmark (Oversat af Finn Frandsen)
- McCaffery, Larry (ed.) (1991) *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Durham: Duke University Press
- McCaffery, Larry (1993) »An Interview with David Foster Wallace«. *Review of Contemporary Fiction* vol. 13, #2, pp. 127-50
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London: Routledge
- McHale, Brian (1992) *Constructing Postmodernism*. London: Routledge
- McHoul, Alec og Wills (1990) *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*. Urbana: University of Illinois Press
- McLaughlin, Robert L. (2004) »Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World«. *Symploke* vol. 12, #1-2, pp. 53-68
- McLuhan, Marshall (1995(1964)) *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge
- Madsen, Deborah L. (1991) *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. Leicester: Leicester University Press
- Maltby, Paul (1991) *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Maltby, Paul (1998) »The Romantic Metaphysics of Don DeLillo«. pp. 498-516 in Osteen (1998)
- Mangel, Anne (1976) »Maxwell's Demon, Entropy, Information: *The Crying of Lot 49*«. pp. 87-100 in Levine & Leverenz (1996)
- Marcus, Ben (2005) »Why Experimental Fiction Threatens to Destroy Publishing, Jonathan Franzen, and Life as We Know It«. *Harper's Magazine*, October, pp. 39-52
- Marcuse, Herbert (1964(1962)) *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press
- Mazurek, Raymond (1990) »Courses and Canons: The Post-1945 U.S. Novel«. *Critique* vol. 31, #3, pp. 143-56
- Mead, Clifford (1989) *Thomas Pynchon: A Bibliography of Primary and Secondary Materials*. Illinois: Dalkey Archive Press
- Medoro, Dana (2002) *The Bleeding of America: Menstruation as Symbolic Economy in Pynchon, Faulkner, and Morrison*. Troy: Greenwood Press
- Melley, Timothy (2000) *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca: Cornell University Press
- Melville, Herman (1991(1851)) *Moby-Dick*. London: Everyman's Library
- Melville, Herman (2006(1857)) *The Confidence-Man*. New York: Norton
- Menand, Louis (1997) »Entropology«. *The New York Review of Books*, June 12, pp. 22, 24-25
- Mendelson, Edward (1976) »Gravity's Encyclopedia«. pp. 161-96 in Levine & Leverenz (1976)
- Mendelson, Edward (ed.) (1978a) *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. N.J.: Prentice Hall
- Mendelson, Edward (1978b) »The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*«. pp. 112-46 in Mendelson (1978a)
- Mendelson, Edward (1981) »Schaub's Pynchon«. *Pynchon Notes* #7, pp. 43-48
- Mogensen, Tine Engel (2003) »Om guldbiller, Bach og basepar«. *Passage* #47, pp. 73-84

Bibliografi

- Moody, Rick (1993) *The Ice Storm*. Boston: Little, Brown
- Moody, Rick (1997) *Purple America*. Boston: Little, Brown
- Moody, Rick (2000) *Demonology*. London: Faber and Faber
- Moody, Rick (2002) *The Black Veil – A Memoir with Digressions*. Boston: Little, Brown
- Moody, Rick (2005) *The Diviners*. Boston: Little, Brown
- Moody, Rick (2007) *Right Livelihoods: Three Novellas*. Boston, Little, Brown
- Moore, Thomas (1987) *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon*. Columbia: University of Missouri Press
- Mortensen, Klaus P. et. al. (ed.) (2006) *Dansk litteraturs historie 1920-1960*. Kbh.: Gyldendal
- Mønster, Louise (2005) *Nedbrydningens opbyggelighed: Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik*. Upubliceret ph.d.-afhandling, Aalborg Universitet
- Nabokov, Vladimir (1992(1962)) *Pale Fire*. London: Everyman's Library
- Nabokov, Vladimir (1993(1991/1955)) *The Annotated Lolita*. London: Weidenfeld & Nicolson
- Nabokov, Vladimir (1996a) *Novels and Memoirs 1941-1951*. New York: Library of America
- Nabokov, Vladimir (1996b) *Novels 1955-1962*. New York: Library of America
- Nabokov, Vladimir (1996c) *Novels 1969-1974*. New York: Library of America
- Nagel, James (ed.) (1984) *Critical Essays on Joseph Heller*. Boston: G. K. Hall & Co.
- Nelson, Cary & Grossberg (1988) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan
- Norfolk, Lawrence (1991) *Lemprière's Dictionary*. London: Sinclair-Stevenson Ltd.
- Norfolk, Lawrence (2000) »Closing Time in the Fun-House«. *Times Literary Supplement*, January 14, pp. 25-26
- Nyegaard, Ole (2005) »Uncle Gustave's Present: The Canine Motif in *Lolita*«. *Nabokov Studies* #9, pp. 133-55
- O'Donnell, Patrick (ed.) (1991) *New Essays on The Crying of Lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press
- O'Donnell, Patrick (2000) *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham: Duke University Press
- Orwell, George (2003(1949)) *Nineteen Eighty-Four*. New York: Harcourt Brace
- Osteen, Mark (ed.) (1998) *White Noise: Text and Criticism*. New York: The Viking Critical Library
- Osteen, Mark (2000) *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue With Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Ousby, Ian (ed.) (1993) *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press
- Palahniuk, Chuck (1996) *Fight Club*. New York: Norton
- Palm, Anne Mette (1993) »Gud findes i detaljen« (interview med Lawrence Norfolk). *Griflen*, dec., p. 17
- Pearce, Richard (ed.) (1981) *Critical Essays on Thomas Pynchon*. Boston: G. K. Hall
- Perkins, George (ed.) (1991) *Benét's Reader's Encyclopedia of American Literature*. New York: Harper Collins
- Petillon, Pierre-Yves (1991) »A Re-cognition of Her Errand into the Wilderness«. pp. 127-70 in O'Donnell (1991)
- Plater, William (1978) *The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon*. Bloomington: Indiana University Press
- Poe, Edgar Allan (1984) *Poetry and Tales*. New York: Library of America
- Poirier, Richard (1966) »Embattled Underground«. *New York Times Book Review*, May 1, pp. 5, 42-43
- Poirier, Richard (1978) »Rocket Power«. pp. 59-64 in Mendelson (1978a)
- Pold, Søren (2004) *Ex Libris – Medierealistisk litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag

- Porush, David (1985) *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*. New York: Methuen
- Price, Victoria H. (1989) *Christian Allusions in the Novels of Thomas Pynchon*. Piterlen: Peter Lang
- Purdy, Jedediah (1999) *For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today*. New York, Knopf
- Pynchon, Thomas (u.å.(1959)) »Mortality and Mercy in Vienna« (Piratudgave). London: Aloes Books
- Pynchon, Thomas (1960) »Togetherness«. *Aerospace Safety*, dec., pp. 6-8
- Pynchon, Thomas (1963) *V*. Philadelphia: Lippincott
- Pynchon, Thomas (1966a) *The Crying of Lot 49*. Philadelphia: Lippincott
- Pynchon, Thomas (1966b) »A Journey into the Mind of Watts«. *New York Times Magazine*, June 12, pp. 34-35, 78, 80-82, 84
- Pynchon, Thomas (1969) Brev til Thomas F. Hirsch. pp. 240-43 in Seed (1988)
- Pynchon, Thomas (1973) *Gravity's Rainbow*. New York: Viking
- Pynchon, Thomas (1983) »Introduction«. pp. v-xiv in Richard Fariña (1983)
- Pynchon, Thomas (1984) »Is It O.K. to Be a Luddite?«. *New York Times Book Review*, October 28, pp. 1, 40-41
- Pynchon, Thomas (1985(1984)) *Slow Learner*. London: Picador
- Pynchon, Thomas (1990) *Vineland*. Boston: Little Brown
- Pynchon, Thomas (1992) »Introduction«. pp. xv-xxii in Donald Barthelme (1992)
- Pynchon, Thomas (1993) »Nearer, My Couch, to Thee«. *New York Times Book Review*, June 6
- Pynchon, Thomas (1994) Liner Notes til cd-opsamlingen *Spiked! The Music of Spike Jones*
- Pynchon, Thomas (1995) Liner Notes til Lotion's cd *Nobody's Cool*
- Pynchon, Thomas (1997a) »Introduction«. pp. vii-xii in Jim Dodge (1997)
- Pynchon, Thomas (1997b) *Mason & Dixon*. New York: Henry Holt
- Pynchon, Thomas (2003) »Foreword«. pp. vii-xxvi in Orwell (2003)
- Pynchon, Thomas (2006) *Against the Day*. New York: Penguin Press
- Rasmussen, Rasmus Kjærgaard (2002) »Alle løgne fører til sandheden: Konspirationens rolle i amerikansk populærkultur hos Thomas Pynchon og *The X-Files*«. *Kritik* #160, pp. 36-43
- Rasmussen, Thomas Schødt (1996) *In the Dance of Things*. Upubliceret afhandling, Aarhus Universitet
- Reed, Ishmael (1972) *Mumbo-Jumbo*. New York: Doubleday
- Ricoeur, Paul (1984(1983)) *Time and Narrative*, vol. 1. Chicago: Chicago University Press (Oversat af McLaughlin og Pellauer)
- Roeder, Bill (1978) »After the Rainbow«. *Newsweek*, August 7, p. 7
- Rorty, Richard (1989) *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rorty, Richard (1992) »Introduction«. pp. v-xvii in Nabokov (1992)
- Russell, Charles (1983) »Pynchon's Language: Signs, Systems, and Subversion«. pp. 251-72 in Clerc (1983)
- Sanders, Scott (1975) »Pynchon's Paranoid History«. *Twentieth Century Literature* vol. 21, May, pp. 177-92
- Sauerberg, Lars Ole (2006) *Britisk litteratur efter 1945*. Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Saunders, George (2003) »I Can Speak!™«. pp. 3-9 in Cassini (2003)
- Schaub, Thomas (1976) »Open Letter in Response to Edward Mendelson's 'The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*'«. *Boundary* vol. 2, #4, pp. 93-101
- Schaub, Thomas (1981) *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana: University of Illinois Press
- Schwartzlander, Susan (1988) »The Tests of Reality: The Use of History in *Ulysses* and *Gravity's Rainbow*«. *Critique* 29.2, pp. 133-43

Bibliografi

- Scott, A. O. (2000) »The Panic of Influence«. *The New York Review of Books*, February 10, pp. 39-43
- Seed, David (1982) »A Borrowing From Joyce in *The Crying of Lot 49*«. *Notes on Modern American Literature* 6.3
- Seed, David (1983) »Pynchon's Textual Revisions of *The Crying of Lot 49*«. *Pynchon Notes* #12, pp. 39-45
- Seed, David (1988) *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: University of Iowa Press
- Seed, David (2003) »Media Systems in *The Crying of Lot 49*«. pp. 15-33 in Copestake (2003)
- Shannon, Claude & Weaver (1963(1949)) *A Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press
- Siegel, Jules (1977) »Who is Thomas Pynchon ... And Why Did He Take Off with My Wife?«. *Playboy*, March, pp. 97, 122, 168-70, 172, 174
- Siegel, Mark R. (1978) *Pynchon: Creative Paranoia in Gravity's Rainbow*. Port Washington: Kennikat
- Simons, Jon (2001) »Postmodern Paranoia? Pynchon and Jameson«. *Paragraph* 23, pp. 207-21
- Sklar, Robert (1978) »An Anarchist Miracle: The Novels of Thomas Pynchon«. pp. 87-96 in Mendelson (1978a)
- Slade, Joseph (1974) *Thomas Pynchon*. New York: Warner
- Smith, Marcus og Tölölyan (1981) »The New Jeremiad: *Gravity's Rainbow*«. pp. 169-86 in Pearce (1981)
- Smith, Zadie (2003) »Introduction«. pp. xi-xxii in Cassini & Testa (2003)
- Snow, C. P. (1993(1959)) *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press
- Steiner, Wendy (1999) »Postmodern Fictions, 1970-1990«. pp. 427-538 in Bercovitch (1999)
- Stjernfelt, Frederik & Thomsen (2005) *Kritik af den negative opbyggelighed*. Kbh.: Vindrose
- Stounbjerg, Per (1998) »Afsked med tilforladeligheden – om modernismen«. pp. 203-20 in Dvergdsdal (1998)
- Strehle, Susan (1992) *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Sullivan, Nancy (ed.) (1978) *The Treasury of American Poetry*. New York: Dorset Press
- Tabbi, Joseph (1995) *Postmodern Sublime: Technology and American Writing From Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell University Press
- Tabbi, Joseph & Wutz (eds.) (1997) *Reading Matters: Narratives in the New Media Ecology*. Ithaca: Cornell University Press
- Tabbi, Joseph (2002) *Cognitive Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Tabbi, Joseph & Shavers (eds.) (2007) *Paper Empire: William Gaddis and the World System*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press
- Tanner, Tony (1971) *City of Words: American Fiction 1950-70*. London: Jonathan Cape
- Tanner, Tony (1978) »V. and V-2«. pp. 16-55 in Mendelson (1978a)
- Tanner, Tony (1982) *Thomas Pynchon*. London: Methuen
- Tanner, Tony (2000) *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press
- Thomsen, Mads Rosendahl (2003a) *Kanoniske konstellationer – Om litteraturhistorie, kanonstudier og 1920'ernes litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Thomsen, Mads Rosendahl (2003b) »Modernismens postmoderne kanon«. *Passage* #45, pp. 63-69
- Tölölyan, Khachig (1983) »War as Background in *Gravity's Rainbow*«. pp. 31-67 in Clerc (1983)
- Vollmann, William (1987) *You Bright and Risen Angels*. London: Andre Deutsch
- Waldrop, M. Mitchell (1994) *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. London: Penguin
- Wallace, David Foster (1987) *The Broom of the System*. New York: Viking

- Wallace, David Foster (1989) *Girl With Curious Hair*. New York: W. W. Norton
- Wallace, David Foster (1993) »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«. *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, Summer, pp. 151-94
- Wallace, David Foster (1996) *Infinite Jest*. Boston: Little, Brown
- Wallace, David Foster (1997a) *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again – Essays and Arguments*. Boston: Little, Brown
- Wallace, David Foster (1997b) Interview på The Charlie Rose Show (27. marts). En transkription af interviewet kan findes her: <http://www.ptwi.com/~bobkat/rose.html> (sidst besøgt 3/8-07). En video med hele interviewet kan findes her (sidst konsulteret 3/8-07): <http://www.charlirose.com/shows/1997/03/27/2/an-interview-with-david-foster-wallace>
- Wallace, David Foster (1999) *Brief Interviews With Hideous Men*. Boston: Little, Brown
- Wallace, David Foster (2003) *Everything and More: A Compact History of ∞*. New York: W. W. Norton
- Wallace, David Foster (2004) *Oblivion*. Boston: Little, Brown
- Wallace, David Foster (2006) *Consider the Lobster – and Other Essays*. Boston: Little, Brown
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen
- Waugh, Patricia (ed.) (1992) *Postmodernism: A Reader*. London: Edward Arnold
- Weaver, Warren (1963(1949)) »Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication« (Introduktion til Shannon (1963)). Findes i elektronisk form på hjemmesiden: <http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/cybernetics/weaver.pdf> (sidst konsulteret 3/8-07)
- Weber, Max (1976(1922)) *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der Verstehenden Soziologie* (1. bind). Tübingen: J. C. B. Mohr
- Weisenburger, Steven (1981) »The End of History?: Thomas Pynchon and the Uses of the Past«. pp. 140-56 in Pearce (1981)
- Weisenburger, Steven (1988) *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens : University of Georgia Press
- Weisenburger, Steven (1990) »Thomas Pynchon at Twenty-Two: A Recovered Autobiographical Sketch«. *American Literature*, vol. 62, #4, pp. 692-97
- Weisenburger, Steven (1995) *Fables of Subversion: Satire and the American Novel 1930-80*. Athens: University of Georgia Press
- Weisenburger, Steven (2006) *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel – Second Edition, Revised and Expanded*. University of Georgia Press, Athens
- West, Nathanael (1957) *The Complete Works of Nathanael West*. New York: Farrar, Straus & Cudahy
- White, Hayden (1990(1987)) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Whitman, Walt (1978(1855)) »Song of Myself«. pp. 200-62 in Sullivan (1978)
- Wiener, Norbert (1954(1950)) *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. New York: Doubleday
- Wilde, Alan (1981) *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Wilde, Alan (1987) *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Wiley, David (1997) »Interview with David Foster Wallace«. *Minnesota Daily*, February 27. Findes i elektronisk form på: <http://www.ptwi.com/~bobkat/jestwiley2.html> (sidst konsulteret 3/8-07)
- Wilson, Edward O. (1998) *Consilience: The Unity of Knowledge*. London: Little, Brown

Resumé

Afhandlingen *Det etiske spejlkabinet – Et studie af postmodernistisk og postironisk litteratur* beskæftiger sig med udviklingen i den mere eksperimenterende gren af amerikansk prosalitteratur fra 1960 til i dag, med særlig vægt på postmodernismen og den såkaldt postironiske litteratur. Afhandlingens overordnede tese er, at den amerikanske postmodernisme i vid udstrækning forstås gennem en reduktiv og fortegnet periodekonstruktion. Denne reduktive forståelse af postmodernismen kan både spores i den måske mest signifikante bevægelse i nyere amerikansk litteratur – den postironiske litteratur – samt i den fremherskende teoretiske konsensus om postmodernismen, og afhandlingens primære sigte er at revidere og udvide postmodernismebegrebet, så det bliver mere præcist i forhold til den postmodernistiske skønlitteratur.

Projektet bliver iværksat som en slags tretrinsraket: Indledningsvist præsenteres den postironiske litteratur og ikke mindst dens bemærkelsesværdige opgør med postmodernismen. Denne præsentation tager bl.a. sit afsæt i romananalyser af David Foster Wallaces *Infinite Jest* (1996) og Jonathan Franzens *The Corrections* (2001), samt i diskussioner af nogle Wallaces og Franzens essays, hvor det postironiske oprør knæsesættes. Dernæst påvises det i en gennemgang af nogle af de førende postmodernismeteorikere (Brian McHale, Linda Hutcheon og Ihab Hassan), at postironikerens opgør på mange måder tager afsæt i en fremherskende teoretisk konsensus om postmodernismen. Endelig argumenteres der gennem en grundig analyse af en kanoniseret postmodernistisk roman – Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966) – for, at denne teoretiske konsensus kun formår at indkredse en begrænset del af den postmodernistiske litteraturs righoldige natur, og på baggrund af romananalysen opstilles der endelig et forslag til en revideret, mere inklusiv forståelse af postmodernismen; en forståelse, der samtidig stiller forholdet mellem den postmodernistiske og den postironiske litteratur i et nyt lys.

Afhandlingen består af fem hovedkapitler. I det første, indledende kapitel redegøres der for afhandlingens hovedintentioner og opbygning. Derefter rummer kapitlet en række teoretiske overvejelser om litteraturhistorisk periodisering. Gennem tekster af bl.a. Brian McHale og Svend Erik Larsen diskuteres nogle af de væsentligste problemstillinger i forbindelse med litteraturhistorie-skrivningens opdeling af det litteraturhistoriske kontinuum i adskilte perioder. Igennem deres ofte kategoriske grænsedragninger kan litteraturhistoriske periodiseringer i mange tilfælde blokere for en nuanceret forståelse af litteraturhistoriens organiske udviklingsmønstre, men ikke desto mindre argumenteres der for, at periodiseringer er et særdeles nyttigt litteraturhistorisk redskab, der – så længe man holder sig periodekonstruktionernes provisoriske natur for øje og betragter dem som foreløbige spørgsmål snarere end endegyldige svar – kan bidrage til en præcis registrering af lig-

heder og forskelle i det litteraturhistoriske system. Efter denne diskussion af periodiseringens rolle i litteraturhistorieskrivningen følger en række metodiske overvejelser, der indkredser, hvordan afhandlingens egen periodisering vil finde sted. I denne redegørelse for afhandlingens metodiske grundlag fremhæves Tony Tanners lighedssøgende gennemgang af amerikansk efterkrigslitteratur, *City of Words* (1971), samt Michel Foucaults genealogibegreb som inspirationskilder for en inklusiv, induktiv og tekstanalytisk tilgang til litteraturhistorieskrivningen. Postmodernismeforskningen er alt for ofte determineret af bestemte deduktive forhåndsantagelser, der styrer diskussionerne af periodens litteratur ind i bestemte baner, og gennem en diskussion af Tanner og Foucault rundes første kapitel af med et forsvar for den inklusive og omhyggelige nærlæsning som litteraturhistorieskrivningens ideelle basisenhed.

Afhandlingens andet kapitel, »Postironisk litteratur«, introducerer til det bemærkelsesværdige æstetiske opgør med postmodernismen, som igennem de sidste 10-15 år er blevet foretaget af en ny generation af amerikanske forfattere; en generation, som afhandlingen foreslår at betegne som *postironisk*. De centrale skikkelser i det postironiske opgør med postmodernismen er forfatterne David Foster Wallace (f. 1962) og Jonathan Franzen (f. 1959), og med afsæt i udførlige analyser af Wallaces og Franzens litterære hovedværker, hhv. *Infinite Jest* (1996) og *The Corrections* (2001), kortlægges og beskrives det postironiske projekt. I tillæg til romanerne inddrages nogle af forfatternes vigtige essays og interviews, som f.eks. Wallaces »E Unibus Pluram« (1993) og Franzens »Perchance to Dream« (1996), da kritikken af postmodernismen ofte her sættes på spidsen. Gennemgangen af Wallace og Franzen tegner et portræt af en generation af forfattere, der forholder sig endog overordentligt eksplicit til deres postmodernistiske forgængere, og som ikke tøver med at fremhæve, hvad de betragter som postmodernismens mange unoder og mangler. Postironikerne fremstiller i det store og hele postmodernismen som en abstrakt og inhuman litteratur, som et ironisk, verdensfravendt og selvrefleksivt spejlkabinet befolket af todimensionale papskabeloner snarere end realistiske romanpersoner, og de slår derfor til lyd for en mere etisk og engageret litteratur, der i højere grad forpligter sig på sit stof, og som ikke viger uden om den patos, den sentimentalitet og den humanisme, der gerne betragtes som uforenelige med den abstrakte og ironiske postmodernisme. Analyserne af Wallace og Franzen munder ud i en foreløbig typologi over den postironiske litteraturs karakteristika. Denne typologi identificerer konturerne af en ny og markant litterær bevægelse, som der endnu ikke rigtig er skrevet noget om, og samtidig viser den, hvilket negativt eftermæle den postmodernistiske litteratur har fået i løbet af det seneste årti.

I afhandlingens tredje kapitel, »Postmodernistisk teori«, argumenteres der for, at postironikernes negative koncipering af postmodernismen ikke er grebet ud af den blå luft. Med afsæt i en gennemgang af nogle af de toneangivende litteraturkritikeres postmodernismekonstruktioner påvises det, at postironikernes negative opfattelse af den postmodernistiske litteratur på mange væ-

sentlige punkter er kongruent med teoretikernes fremstilling af postmodernismen (om end teoretikerne ikke valoriserer postmodernismen så negativt som postironikerne). Postironikerne har med andre ord ikke konstrueret deres eget fjendebillede til lejligheden, men indskrives i en lang tradition for at fokusere på bestemte områder af postmodernismen på bekostning af andre områder. Kapitlet stiller skarpt på de indflydelsesrige litteraturteoretikere Brian McHale og Linda Hutcheon, men det refererer også til andre vigtige kritikere som Ihab Hassan, Alan Wilde og Molly Hite. Diskussionerne af de forskellige kritikere udpeger tilsammen en række af de konsensuelle fokuspunkter i tilgangen til postmodernismen og godtgør, at postironikernes fokus på den postmodernistiske litteraturs destabiliserende elementer – ironi, selvrefleksion, indeterminisme og dekonstruktion – er foregrebet i de vigtigste teoretiske værker om perioden. Sidst i kapitlet følger en kort diskussion af litteraturteoretikerne Paul Maltby og Wendy Steiner, der på forskellig vis har forsøgt at nuancere forståelsen af postmodernismen. Diskussionen af Maltby og Steiners forsøg på at gøre op med den fremherskende opfattelse af postmodernismen som et legesygt, ironisk og selvrefleksivt eksperimentarium leder naturligt frem til afhandlingens fjerde og største kapitel.

Fjerde kapitel af afhandlingen, »Postmodernistisk litteratur«, forsøger med udgangspunkt i en omhyggelig nærlæsning af en enkelt kanoniseret postmodernistisk roman – Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966) – at nuancere den teoretiske postmodernismekonstruktion og belyse nogle aspekter af den postmodernistiske litteratur, der sædvanligvis ignoreres eller underbetones af receptionen. Den lange romananalyse (der løbende inddrager en lang række andre postmodernistiske nøgletekster for at godtgøre, at Pynchons roman ikke er et enkeltstående tilfælde) viser, at der er mange gennemgående træk i den postmodernistiske materialekanon, som simpelt hen ikke diskuteres i den postmodernistiske fortolkningskanon. Den teoretiske postmodernismekonstruktion har et godt greb om mange af kendetegnene ved det postmodernistiske projekt (ironi, kynisme, selvrefleksion, indeterminisme etc.), men andre, lige så væsentlige dele af den postmodernistiske litteratur (patos, sentimentalitet, humanisme, historisk og socialt engagement, mimetiske bestræbelser etc.) er til stadighed løbet gennem maskerne i receptionens fortolkningsnet. Nærlæsningen af *The Crying of Lot 49* er et forsøg på at stramme maskerne i dette net og indfange nogle af de karakteristika, der hidtil ikke er blevet plads til i den gængse opfattelse af postmodernismens væsen.

Analysen af Thomas Pynchons roman munder ud i et revideret billede af postmodernismen, der ikke så meget skal *erstatte* den postmodernistiske fortolkningskanon som justere og ikke mindst supplere den, med henblik på at nå frem til en mere udfoldet og nuanceret karakteristik og kategorisering af den postmodernistiske litteratur. De destabiliserende elementer, der sædvanligvis fremhæves af den postmodernistiske fortolkningskanon, *er* utvivlsomt væsentlige bestanddele af periodens litteratur, men receptionens entydige fokus på dem har ofte gjort det vanskeligt at få øje på, at postmodernismen også indeholder f.eks. en stærk humanistisk understrøm, en ubestride-

lig repræsentationstrang, et pragmatisk syn på litteraturen som kommunikationsmedium, en ren og uforfalsket patos, samt en udtalt social indignation. I slutningen af kapitel fire samles analysens resultater i en revideret postmodernismekonstruktion, der giver et mere inklusivt, nuanceret og mangefacetteret portræt af postmodernismen, end man tidligere har set.

I det femte og sidste kapitel samles der op på afhandlingens resultater. Det påpeges, at fjerde kapitels reviderede billede af postmodernismen har en lang række afgørende punkter til fælles med andet kapitels typologi over den postironiske litteratur. Disse overraskende ligheder indikerer, at det postironiske opgør med postmodernismen ikke er alt, hvad det giver sig ud for at være. Den postironiske generation fremstiller sig selv som et radikalt brud med de postmodernistiske forgængere, men analysen af *The Crying of Lot 49* afslører, at det prætenderede brud i virkeligheden dækker over en høj grad af kontinuitet mellem den postmodernistiske og den postironiske litteratur – en kontinuitet, der retrospektivt nivellerer behovet for et opgør med postmodernismen. Det postironiske opgør har således måske overflødiggjort sig selv, men i et større perspektiv er det på ingen måde overflødigt, idet det har motiveret og muliggjort et mere nuanceret perspektiv på den litterære periode, der gøres op med. Med sine mange tekstuelle spejlinger og refleksioner er postmodernismen måske nok, som postironikerne argumenterer, et spejlkabinet, men på baggrund af afhandlingens inklusive romananalytiske tilgang til feltet bliver det samtidig muligt at udpege den mangfoldige postmodernistiske litteratur som et overordentligt *etisk* spejlkabinet.

Summary

The dissertation *An Ethical Hall of Mirrors – A Study of Postmodern and Postironical Fiction* studies the development of the more experimental branch of American prose fiction from 1960 till today, with particular emphasis on postmodernism and the so-called postironical literature. The main thesis of the dissertation is that American postmodernism to a large extent is understood through a reductive and distorted construction of the literary period in question. This reductive conception of postmodernism can both be traced in the perhaps most significant movement in recent American literature – postironical literature – and in the predominant theoretical consensus about postmodernism. The primary aim of the dissertation is to provide a revision and an extension of the concept of postmodernism, in order to make the concept more precise vis-à-vis postmodernist fiction.

This project is carried out in three stages. First, the postironical movement and its remarkable revolt against postmodernism are introduced. This introduction takes analyses of David Foster Wallace's *Infinite Jest* (1996) and Jonathan Franzen's *The Corrections* (2001) as its starting point, but it also includes discussions of some of Wallace's and Franzen's essays where the postironical rebellion was originally conceived. Secondly, a discussion of some of the leading scholars of postmodernism (Brian McHale, Linda Hutcheon, and Ihab Hassan) establishes that the postironical rebellion in many ways takes off from a prevalent theoretical consensus about postmodernism. Finally, through a close reading of a canonized postmodern novel – Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* (1966) – it is argued that this theoretical consensus only succeeds in pinning down a limited part of the abundant nature of postmodernist fiction. On the basis of the close reading of Pynchon, a revised, more inclusive, understanding of postmodernism is finally suggested; an understanding which ultimately sheds a new light on the relationship between postmodern and postironical literature.

The dissertation contains five main chapters. The introductory chapter sets forth the main agenda of the dissertation and describes its structure. After these preliminary remarks, the chapter contains a number of theoretical reflections on literary history and periodization. Some of the most important issues in connection with literary history's division of the literary continuum into discrete periods are discussed through texts by e.g. Brian McHale and Svend Erik Larsen. Through their often categorical demarcations literary periodizations can often counteract a nuanced understanding of literary history's organical evolutionary patterns, but nevertheless it is argued that periodizations are very useful theoretical tools, which – as long as one keeps their provisional nature in mind and regards them as temporary questions rather than final answers – can contribute to an accurate registration of similarities and differences in the literary historical system. After this

discussion of periodizations follows a series of methodological reflections which outline the exact nature of the dissertation's own periodization. In this account of the methodological basis of the dissertation, Tony Tanner's resemblance-seeking history of post-war American literature, *City of Words* (1971), as well as Michel Foucault's concept of genealogy are set forth as sources of inspiration for an inclusive, inductive and textanalytical approach to the writing of literary history. Studies of postmodernism have too often been determined by certain deductive preconceptions that have led the discussions of postmodern literature into certain paths, and through a discussion of Tanner and Foucault the first chapter closes with a defence of thorough and inclusive close readings as the ideal basic unit of the writing of literary history.

The second chapter of the dissertation, »Postironical Literature,« introduces the remarkable aesthetical revolt against postmodernism which during the last 10-15 years has been implemented by a new generation of American writers; a generation which the dissertation suggests calling *postironical*. The central figures in the postironical rebellion against postmodernism are the writers David Foster Wallace (b. 1962) and Jonathan Franzen (b. 1959), and through elaborate analyses of Wallace's and Franzen's most important works, the novels *Infinite Jest* (1996) and *The Corrections* (2001), respectively, the postironical project is mapped and described. In addition to the novels, some of the authors' most important essays are included, such as Wallace's »E Unibus Pluram« (1993) and Franzen's »Perchance to Dream« (1996), since the critique of postmodernism is often formulated most clearly in such texts. The discussion of Wallace and Franzen paints a portrait of a generation of writers who are very vocal about their relationship with their postmodern predecessors, and who do not hesitate to point out what they consider the many shortcomings of postmodernism. The postironists largely present postmodernism as an abstract and inhumane literature, as an ironical, self-reflexive hall of mirrors peopled with two-dimensional cardboard cutouts rather than realistic characters, and they subsequently advocate a more ethically engaged literature which is more committed to its topics and which doesn't shrink back from the pathos, the sentimentality, and the humanism that are often considered to be irreconcilable with the abstract and ironical postmodernism. The analyses of Wallace and Franzen conclude in a provisional typology of the characteristics of postironical literature. This typology identifies the contours of a new and significant literary movement which has so far gone largely undescribed, and at the same time it shows what a negative reputation postmodern literature has accumulated during the last decade.

The third chapter of the dissertation, »Postmodern Theory,« argues that the postironists' negative conception of postmodernism has not come out of thin air. Taking off from a discussion of some of the leading literary critics' constructions of postmodernism it is demonstrated that the negative postironical conception of postmodern literature is in many ways congruent with the predominant theoretical construction of postmodernism (although the literary critics do not judge

postmodernism as negatively as the postironical writers do). In other words, the postironists have not constructed their own enemy for the occasion, but partake in a long tradition of focusing on certain aspects of postmodernism at the expense of others. The chapter concentrates on the influential critics Brian McHale and Linda Hutcheon, but also refers to other important critics such as Ihab Hassan, Alan Wilde, and Molly Hite. The discussions of the different critics together outline a number of the central consensual ideas of postmodernism and establish that the postironical focus on the destabilizing aspects of postmodern literature – irony, self-reflexivity, indeterminism, and deconstruction – is anticipated in the most important theoretical works about the period. At the end of the chapter, there is a short discussion of the critics Paul Maltby and Wendy Steiner, who in different ways have attempted to nuance our understanding of postmodernism. The discussion of Maltby's and Steiner's critique of the prevalent conception of postmodernism as a playful, ironical, and self-reflexive textual laboratory leads naturally to the fourth and longest chapter of the dissertation.

On the basis of a very close reading of a single canonical postmodern novel – Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* (1966) – the fourth chapter of the dissertation, »Postmodern Literature,« attempts to nuance the theoretical conception of postmodernism and shed light on some aspects of postmodern literature that are usually ignored or de-emphasized by the reception. The extensive textual analysis (which throughout refers to a number of other key postmodern texts in order to argue that Pynchon's novel is not a singular case) shows that there are many recurrent features of postmodern literature that are simply not discussed by the canonical postmodern theory. The theoretical construction of postmodernism has a good grasp on many aspects of the postmodern project (irony, cynicism, self-reflexivity, indeterminism, etc.), but other, equally important, aspects of postmodern literature (pathos, sentimentality, humanism, historical and social engagement, mimetic drive, etc.) have continually evaded the reception's interpretational net. The close reading of *The Crying of Lot 49* is an attempt at tightening the meshes of this net and capturing some of the characteristics which have so far not had a proper place in the prevalent conception of the nature of postmodernism.

The analysis of Pynchon's novel leads to a revised construction of postmodernism that is not so much supposed to *supplant* the canonical theoretical construction of postmodernism as to adjust and supplement it, in order to achieve a more elaborate and nuanced characterization and categorization of postmodern literature. The destabilizing elements usually emphasized by the reception undoubtedly *are* important features of this particular literary period, but the unequivocal focus on these aspects has often obscured the fact that postmodernism also contains for instance a strong humanistic undercurrent, an indisputable representational drive, a pragmatic conception of literature as a medium of communication, a pure and unadulterated pathos, and a pronounced social

indignation. At the end of chapter four, the results of the analysis are gathered into a revised construction of postmodernism which provides a more inclusive, nuanced and multi-faceted portrait of postmodernism than previously seen.

The fifth and final chapter looks back on the results of the dissertation in some concluding remarks. It is pointed out that the revised conception of postmodernism in the fourth chapter has a significant number of crucial features in common with the typology of postironical literature in the second chapter. These surprising similarities indicate that the postironical revolt against postmodernism is not everything it purports to be. The postironical generation presents itself as a radical break with its postmodern predecessors, but the analysis of *The Crying of Lot 49* reveals that the pretended break in reality conceals a large degree of continuity between postmodern and postironical literature – a continuity that retrospectively eradicates the need for a revolt against postmodernism. The postironical rebellion may thus have rendered itself superfluous, but in a larger perspective it is far from superfluous, since it has motivated and enabled a more nuanced perspective on the literary period it revolts against. With its many textual reflections and distortions, postmodernism may be, as the postironists argue, a hall of mirrors, but on the basis of the dissertation's inclusive and analytical approach to the period, it has also been established that the complex and variegated postmodern literature is a very *ethical* hall of mirrors.